Gli occhi e la voce

Il cinema di Franco Piavoli: universo di immagini e suoni

Indice generale

Capitolo Primo..... 4

Franco Piavoli: la vita, la formazione, il cinema

1. La vita..... 4
   1.1 Pozzolengo, centro del mondo..... 4
   1.2 L'amico Mulas..... 5
2. La formazione..... 6
   2.1 Pittura e cinema..... 6
   2.2 Tempo di fotografie..... 8
   2.3 Cineamatore..... 10
   2.4 I film della sua vita..... 12
   2.5 Etologia e scienza..... 14
3. Fare cinema..... 16
   3.1 Limiti di campo..... 16
   3.2 Cinema e musica..... 18

Capitolo Secondo..... 20

Asincronismi

1. Asincronismi..... 20
   1.1 Definizione..... 20
   1.2 Ejzenstein, Pudovkin e la critica..... 23
   1.3 Piavoli ed il manifesto dell'asincronismo..... 27

Capitolo Terzo..... 32

Il suono – voce, rumore, musica

1. La voce..... 32
   1.1 Voco e verbo centrismo..... 32
   1.2 Relativizzare la parola..... 33
   1.3 Desemantizzare la voce..... 35
2. Il rumore..... 39
   2.1 Una battaglia estetica: il rumore dimenticato..... 39
   2.2 Vero e verosimile (e non solo)..... 40
   2.3 Spazio e tempo: il potere del suono..... 43
   2.4 Suoni dal vero..... 45

2.4.1 Limiti tra scelte ed esigenze..... 45
2.4.2 Suoni dal vero: ripresa ed elaborazione..... 47
2.5 Montaggio audio: possibilità di definizione del “piano sonoro”.....50
3. La Musica..... 51
3.1 Premesse..... 51
3.2 Film e musica..... 52
3.2.1 Film e musica: il cinema muto..... 52
3.2.2 Il cinema sonoro..... 54
3.2.3 Diegetico/extradiegetico – interno/esterno..... 55
3.3 Il cinema di Piavoli e la musica..... 56
3.3.1 “C'è musica e musica”..... 56
3.3.1 Un materiale prezioso..... 58
3.3.2 Uso della musica (e delle musiche)..... 59
Appendice..... 63
Il futuro del sonoro. Dichiarazione..... 64
L'audiovisione – suono ed immagine nel cinema.....66
Metodi di relativizzazione della parola..... 66
Gli Occhi e la Voce..... 71

Capitolo Primo

Franco Piavoli: la vita, la formazione, il cinema

1. La vita

1.1 Pozzolengo, centro del mondo

Franco Piavoli vive a Pozzolengo, piccolo paesino in provincia di Brescia, dove è nato il 21 Giugno del 1933. Pozzolengo, non Roma, non Torino, non Milano, nessuna delle grandi città di cinema italiane: forse questo aspetto, ancora più di altri, ha permesso a Piavoli di tutelare e immettere nei suoi film una personalissima visione del mondo, dell'uomo e della natura.

Come non pensare ad Antonioni e soprattuto a Fellini, nel cui cinema esiste un costante riferimento alle terre natie, come a sottolineare una distanza, una malinconia, ma anche, nel ricordo, un infinito calderone creativo di ispirazioni, in qualche modo una riserva da cui attingere.

Piavoli, compie un percorso inverso, non raccontando sé stesso i suoi luoghi, quantomeno direttamente, ma ricercando degli universali negli elementi che gli stanno attorno, un principio trascendente che stia alla base della sua concezione della vita prima ancora che del suo cinema; inevitabilmente Pozzolengo diventa il centro del suo mondo, limite di campo di un quadro immensamente più grande, ma in quanto tale, profondamente distante. Suo padre era medico, un medico come quelli che si vedono nei film, che andava di casa in casa a curare e confortare i propri pazienti; Franco lo seguiva sempre, e da sempre è stato a diretto contatto col dolore, con la solitudine, ma anche con la grande umanità e amore della campagna.

> *Da piccolo andavo con lui a visitare i malati nelle cascine. Pochissimi venivano ricoverati in ospedale. Quasi tutti erano curati a domicilio dal medico condotto che conosceva a memoria vita e miracoli del paziente e dei suoi familiari. Mio padre non si allontanò dai suoi malati nemmeno un giorno nei quarantatré anni in cui esercitò la professione. Lo chiamavano d'estate, d'inverno, a tutte le ore. Io lo seguivo in campagna, mi piaceva scoprire il territorio che circondava il mio paese. E così, insieme ai luoghi*

e ai costumi dei contadini, scoprivo le malattie, il dolore, la morte. Scoprivo le lunghe degenze dei vecchi ma anche la pazienza e l'affetto dei loro familiari. Adesso appena uno sta male viene portato all'ospedale e affidato a medici che non sanno niente di lui e dei suoi precedenti. Osservavo i malati anche quando venivano in ambulatorio e aspettavano il loro turno. Fotografavo i loro volti dolenti e preoccupati. Ancor oggi nelle sale di attesa gli uomini non parlano, non leggono ma guardano nel vuoto silenziosi e rassegnati. Forse è giusto così. Nel 1954 li ho filmati con una cinepresa da 8 millimetri ed ho montato il mio primo cortometraggio intitolato, appunto, «Ambulatorio» che presentai al Festival nazionale del cinema d'amatore a Montecatini. Anche nel breve film «Incidente», girato nel 1955, descrivevo la degenza di un giovane fabbro ferito.[1]

Diplomatosi al Liceo Classico, Piavoli, intraprenderà gli studi di giurisprudenza (che terminerà nel 1956) che lo porteranno alla pratica forense e poi all'insegnamento di diritto ed economia alla scuola superiore di Desenzano fino al 1978. In questi anni Piavoli tiene in qualche modo sopite le sue grandi passioni; la fotografia, primissima in senso cronologico ad attirare Piavoli come mezzo espressivo, sarà per lui una delle prime maniere di indagare, di uscire da una attitudine timida ed introversa. Il cinema, che arriverà in un secondo momento sarà la grande rivelazione ed il grande amore della vita, oltre naturalmente quello verso la moglie Neria ed il figlio Mario.

1.2 L'amico Mulas

Con Mulas erano amici d'infanzia, di adolescenza. Ugo Mulas era di origine sarda e di madre trentina, ma era nato e cresciuto a Pozzolengo. In comune avevano gli stessi interessi, più accentuati verso la pittura e la poesia Mulas, verso la musica e la fotografia, paradossalmente, Piavoli. Amicizia importantissima come scambio di esperienze, sia artistiche che di vita quotidiana: discutevano dei loro primi disegni o quadri, di libri di musica, di fotografi, di cinema.

Poi le "scappate" a Venezia, alla Biennale, la «scoperta» delle avanguardie. Sogni comuni, ma anche piccole polemiche culturali, come si potevano fare fra amici che vivevano in un paese, negli anni Cinquanta. Piavoli decantava le teorie di Arnheim,

1 *Gianni Aiello, Alberto Cattini, Noris Zuccoli: "Franco Piavoli"- Circolo del Cinema di Mantova – Casa del Mantegna. Mantova. 1994*

Kracauer, Ejzenstein, e Mulas contrapponeva polemicamente La teoria dei colori di Goethe: Mulas infatti aveva una paradossale avversione per la fotografia che riteneva un'arte minore e verso il cinema che considerava solo un fatto industriale, di rango popolare, una non-arte. C'erano stati Rossellini e, prima, i classici russi, per il resto, nient'altro.

Piavoli poi incominciò seriamente con il cinema e le loro strade si separarono: Mulas, andato a Milano diventerà l'importantissimo fotografo che tutti conoscono, ed i due si vedranno più di rado pur conservando una amicizia intensa ed intima. Quando Piavoli realizzerà i suoi primi cortometraggi li sottoporrà per primo al giudizio dell'amico, che nel frattempo si era ampiamente ricreduto sulle potenzialità e le possibilità delle fotografia e del cinema. Mulas stava mettendo a punto le sue ricerche sul linguaggio fotografico, che sono approdate nelle «Verifiche», "che sono le cose più belle che ha fatto, appena prima di morire", a detta di Piavoli.

> *Come stimoli culturali, ci si arricchiva a vicenda, ma penso di essere stato io a prendere di più. Anche perché Ugo aveva cinque anni più di me. E poi era un po' il maestro di vita. Mi insegnava l'arte della seduzione. Per me, che ero timido, la fotografia era anche un modo per avvicinare le ragazze. Appena avevano un vestito nuovo, venivano da me a farsi ritrarre; e io le tenevo lì in posa, a lungo, le gratificavo con questi incontri. Ugo mi prendeva un po' in giro, mi spiegava che ben altra era la «tecnica» d'approccio: fatta la fotografia, il rapporto si era esaurito. Forse mi sono iscritto a legge a Pavia, anche perché Ugo già studiava legge a Pavia. Poi, visto che non si laureava, aveva cominciato a fare servizi giornalistici. Nel '54 aveva avuto l'incarico di fare un servizio fotografico su Visconti che girava «Senso», qui vicino, a Valeggio. Così mi propose di fare le fotografie. Abbiamo fatto il servizio su Visconti, spacciandoci come inviati di Tempo.*[2]

2. La formazione

2.1 Pittura e cinema

Il "Pianeta Azzurro" era stato preceduto da una serie di disegni preparatorii, una serie di "sequenze visive" con pastelli ad olio, giustapposte sullo stesso cartone; una

2 *Ibidem*

successione di inquadrature per descrivere il trascorrere del tempo, una stessa prospettiva campestre rappresentata di giorno e di notte. O ancora il progressivo svanire della sagoma di un albero, dall'estate alla nebbia autunnale. Sulla carta il film esisteva già.

Piavoli riconosce alla pittura, fin dagli inizi del genere umano, la manifestazione di una volontà descrittiva insita nell'uomo; le pitture egizie, quelle greche sono tutte manifestazioni di questa tendenza "E la colonna traiana non è forse una «pellicola» che si srotola sulla stele di marmo per raccontare le gesta dell'esercito romano?"

La Vita dì S Francesco di Giotto, la Storia della croce di Piero della Francesca, "Il miracolo di S. Orsola di Carpaccio, "Il giudizio universale di Michelangelo", sono tutte opere che confermano la necessità di «raccontare» nelle arti visive. Ma anche le più umili formelle alla base di molti quadri rinascimentali sono veri e propri esempi di «racconti a strisce». L'influenza che hanno avuto poi artisti del calibro di Caravaggio, con i suoi studi sulla luce, gli impressionisti nell'ambito dell'indagine sulla natura, ed i cubisti, con la loro composizione-scomposizione che molto ha insegnato sul campo ed il controcampo sono per Piavoli elementi fondamentali per una "educazione all'immagine"

> *A questo punto mi chiedo: ha ancora senso tenere conto di tutto ciò nel fare cinema oggi? In questo cinema di fine secolo tutto proteso a consolidare il suo ruolo di messaggero economico-politico da un lato e di fabulatorio televisivo dall'altro? Ha senso curare la composizione prospettica, cromatica e atmosferica quando tutte le opere cinematografiche vengono ormai trascritte e consumate in cassette di pessima qualità visiva? Forse, in attesa che l'alta definizione si diffonda su vasta scala, è più giusto fare un cinema di genere letterario e teatrale e cioè prevalentemente affidato alla parola. L'unico, peraltro, richiesto e finanziato dall'industria cine-televisiva. Ma è legittimo anche lasciare uno spazio di ricerca e sperimentazione a chi vuole esplorare altre vie avvalendosi anche del patrimonio accumulato nelle arti visive e musicali. Almeno fino a quando sopravviveranno i circoli del cinema.*[3]

3 *Ibidem*

2.2 Tempo di fotografie

La pittura si riversava completamente nelle fotografie del giovane Piavoli, nel quale tutte le elaborazioni, le esperienze di composizione dei pittori classici e d'avanguardia, studiate attentamente nei musei in compagnia dell'amico Mulas si condensavano in un prodotto personale ed attuale al tempo stesso. Piavoli pur considerando la fotografia come un mezzo "nuovo" non può prescindere da un'idea di essa come "arte della visione" legata visceralmente alla pittura e appunto per questa sua natura di immagine anche senza conoscere l'opera di grandi fotografi si può arrivare alla scoperta di prospettive e di equilibri visivi e tonali per una via indipendente. Questo aspetto di "indipendenza" ed autodidattica sta in qualche modo alla base del lavoro di Piavoli: la possibilità di indagare, e permettersi l'opportunità, di scoprire nel corso del tempo nuove strade e nuovi angoli: questo è in definitiva il suo cinema, una coscienza del respiro del tempo.

> *I tagli li ho già in mente. Ho uno schema nel quale far rientrare le forme che mi passano davanti. E l'avevo al tempo delle foto. È anche un fatto di preferenze naturali, non solo culturali. Così puoi preferire la simmetria all'asimmetria, le linee verticali a quelle orizzontali. Dentro queste barre, queste coordinate, queste tue immagini, si muove il tuo discorso. A posteriori, potrei dire che la preoccupazione prima è ricercare l'aderenza e la simpatia con l'oggetto/soggetto. Poi, vedi come va a porsi rispetto alla tua percezione visiva delle cose. (...) Se scegli un campo focale, stabilisci già un rapporto di priorità o di secondarietà tra la persona o l'oggetto fotografato e gli altri elementi che entrano in campo. È un processo a un tempo logico e istintivo. Non a caso, quando incontri una persona mai conosciuta, si dice che cerchi di «inquadrarla». Con le persone e le cose nasce una «storia», da sola, e tu selezioni istintivamente i segnali che ti giungono dall'esterno. Ancor più nel cinema, all'interno dell'opera puoi rimettere in discussione continuamente tutte le dimensioni prospettiche rispetto al mondo della realtà.*[4]

Vediamo qui che Piavoli non può fare a meno di istituire un continuo rimando al cinema, un cinema che ha per Piavoli una fortissima dipendenza dalla fotografia. Il

4 *Ibidem*

concetto che anima il pensiero di Piavoli è fortemente legato alla natura ontologica del cinematografo, il quale non può negare delle fortissime dipendenze dal suo celebre antenato: Piavoli sembra voler bloccare il tempo, sembra voler decomporre il cinema nei suoi elementi fondamentali, ridurlo nuovamente a fotogrammi, ognuno dei quali deve essere pregno se non di senso compiuto di una forza evocativa capace di giustificarne l'esistenza, e poi riunire tutti i frammenti pezzo per pezzo plasmando un qualcosa che con la realtà ha un rapporto non indicale ma simbolico.

> *Tendiamo a dare a tutte le nostre opere un codice di riconoscibilità. Nella fotografia hai lo svantaggio dell'assenza del movimento, ma hai il vantaggio dell'immagine fissa: un tempo praticamente illimitato di analisi e di lettura. Per l'autore come per lo spettatore. Laddove nel cinema i tempi, la duratura delle immagini sono fissati una volta per sempre. Forse è nata di qui la mia predilezione per l'inquadratura fissa nel film, che è caratteristica in particolare di registi orientali. Ozu, per eccellenza. Unitamente, ad esempio, all'indugio, in contrasto con le regole del montaggio, su uno spazio vuoto, dopo l'uscita di campo dei personaggi. Per i miei film, inquadrature ferme, lunghe sono necessarie per cogliere il «nuovo» di discorsi elementari, i loro movimenti apparentemente impercettibili. Le cose hanno i loro tempi, è necessario lasciarle parlare.*[5]
>
> *Era la fotografia in movimento, cioè una fotografia inserita nel tempo, una fotografia che si trasforma nel tempo. L'analisi, la frammentazione e la ricostruzione del tempo, il fascino inafferrabile di questo fenomeno stranissimo di cui parliamo molto e che nessuno sa cos'è. Il tempo che secondo qualcuno non esiste, i tempi relativi, i tempi fuori dalla gravita, il tempo psicologico, il tempo dell'infanzia, il tempo per divertirsi, il tempo come lo senti a seconda dell'età.*
>
> *Vedrai cos'è il tempo a sessant'anni, vedrai che forme assume: il tempo in età matura scorre ad una velocità che non si può nemmeno sospettare.*
>
> *Comunque, sia ben chiaro, questo non significa l'abbandono della fotografia, dato che nel cinema si fa anche fotografia. In un'altra dimensione, certo, ma è fotografia. Tant'è vero che nei miei film non mi*

5 *Ibidem*

servo di direttori della fotografia. C'è tutta la mia esperienza come fotografo e così faccio anche la fotografia. Come pochi in genere fanno.[6]

2.3 Cineamatore

I primi esperimenti di Piavoli con il cinema si possono fare risalire ad "Ambulatorio" e "Uccellanda" entrambi ridotti oggi in condizioni tali da essere improiettabili ed entrambi inerenti al tema della sofferenza

Mio padre era medico, e aveva l'ambulatorio dove ora ho la moviola. Ho fatto un documentario, ricostruito con della gente portata apposta, sui pazienti «in attesa», in attesa di farsi visitare o di subire piccoli interventi chirurgici. Avevo la pretesa di cogliere su questi volti l'essenza del dolore. Un altro, «Uccellanda», era sugli uccellatori che, nei rocchi, prendevano con le reti e uccidevano questi uccellini, un primo tentativo di fissare il rapporto crudele, di aggressività, tra gli esseri viventi.[7]

Dopo questi primi e rozzi tentavi, Piavoli rende in qualche modo più consapevole il suo voler fare cinema; le possibilità offerte dalla registrazione magnetica del suono e la successiva applicazione di una pista audio sul supporto 8mm aprivano per i cineamatori possibilità impensabili e soluzioni infinite. Piavoli, fin da subito, aveva scelto una strada peculiare: con «Stagioni» aveva scelto di mettere sotto le immagini non un «parlato» esplicativo, non Vivaldi e un commento musicale, ma i suoni veri delle sue compagnie, del vento, degli animali, i richiami dei contadini, un'«atmosfera» con i suoi elementi reali. La strada intrapresa, la strada del "reale" porta Piavoli ad indagare temi e vicende a lui vicini, sia emotivamente che geograficamente: Con «Emigranti», nel '63, studia la precarietà dell'uomo in viaggio. Indaga i volti di questi emigranti verso la Svizzera, la Germania.

Mi hanno rapito. Mi hanno spinto a precisare il mio percorso e il tema: il dramma dell'emigrazione -erano gli anni anche di «Rocco e i suoi fratelli». L'obiettivo è stato calamitato sui loro volti. Credo che ancora adesso sia un documento interessante perché non c'è quasi niente di costruito. È quasi tutto preso dal vero. Nel finale, dopo il crescendo del trasbordo da un treno all'altro, scandito dall'ossessività della voce dell'altoparlante, si trovano

6 *Ibidem*
7 *Ibidem*

«parcheggiati» nelle sale d'aspetto delle stazioni, senza terra, sradicati. Specie per i vecchi che accompagnavano i ragazzi, un momento di vero smarrimento. Di desolazione e solitudine. Lo sottolinea il pianto fuori campo di un bambino, che ho un po' ripreso da «Paisà»: un momento sonoro significativo di per sé, al limite della sopportazione.[8]

Con il successivo «Evasi» Piavoli sofferma la sua indagine sociale sui tifosi allo stadio si sofferma il più possibile sui volti andandoci proprio sotto con una focale, con un grandangolo, che come dice lo stesso Piavoli rappresenta una volontà ben precisa.

Forse, questa di "Evasi" è un'operazione "espressionistica esasperata" sempre secondo Piavoli, "ma è una scelta precisa, di freddezza".

Il proposito di «Evasi» era duplice. Da un lato, documentare il fanatismo sportivo, il tifo come alienazione, tema purtroppo di stretta attualità ancora. Dall'altro, mi interessava analizzare una volta in più l'istinto di aggressività. Evasi dalla prigione delle officine, delle case di periferia. L'unico sfogo è questa domenica pomeriggio in cui scaricano la violenza repressa. Ho cercato di seguire, anche se nel breve arco di dieci minuti in cui s'iscrivono questi cortometraggi, uno schema musicale: la pagina di apertura, l'andante centrale e poi di nuovo il largo finale, una fase di riflessione dopo l'emozione."

A Brescia esisteva un foto-cineclub. Soprattutto, c'era il concorso nazionale di Montecatini, a luglio. Era un'occasione unica di incontri. Con critici come Frosali che scrisse su «La Nazione» di «Domenica sera», come Autera che per primo «scoprì» «Stagioni». Il film, poi, ottenne il premio per la miglior colonna sonora, e questo riconoscimento spinse Piavoli a continuare su questa strada di ricerca sonora.

Alcune città italiane avevano dei gruppi avanzati nella ricerca cinematografica. Erano, di solito, 4-5 giorni intensi di discussioni, di scambi, di verifiche che consentivano a Piavoli di tornare a casa ricaricato, e pronto per altri progetti di film, da farsi a tempo perso, nel tempo libero della sua professione di avvocato.

2.4 I film della sua vita

A Pavia, invece che seguire le lezioni di diritto, Piavoli frequentava i corsi di storia di

8 *Ibidem*

musica ed i cineclub. In quegli anni vide i film di Ejzenstein, di Dovzenko, di Dreyer, di Flaherty, di Ivens. «La corazzata Potemkin», «La terra», «Giovanna d'Arco», «L'uomo di Aran», «Zuìdersee» che sono stati, come egli stesso ammette. delle grandi lezioni di cinema.

> *«La terra» è il film che amo di più. La struttura è quella di una grande composizione musicale: all'«adagio» dell'introduzione (morte del nonno e nascita del nuovo mondo) segue l' «andante con moto» della parte centrale (la mietitura) e il «largo» della seconda parte (amore, morte e funerale del giovane agricoltore). E soprattutto in questo «largo» che Dovzenko ha creato un linguaggio ancor oggi insuperato. Basti ricordare i cinque piani di avvicinamento per stacco sul volto esterrefatto del padre. I tre fondi di chiusura e apertura che dividono il piano americano del padre immobilizzato dal dolore per l'uccisione del figlio. Il passaggio da interno a esterno dello stesso personaggio che chiama a gran voce l'omicida. Per ritrovare quest'uso dello stacco e dell'ellissi bisognerà attendere Godard e la nouvelle vague. Ma più nessuno ha raggiunto una tensione poetica così alta. L'ho avvertita nel cinema giapponese, attraverso le opere di Ozu e Mizoguchi.*[9]

Un cinema strutturato, musicalmente sul tempo: se la musica è tempo sotto forma di suoni, il cinema lo è per immagini. Piavoli contempla la realtà nella sua estensione temporale, e riversa questo sentimento sui propri gusti e successivamente sui propri film: egli si avvicina qui, ad una concezione che lo accomuna, a suo modo, alla riflessione del compositore Gérard Grisey.

Grisey studia gli effetti di rarefazione e compressione delle figure musicali nel domino del tempo, giungendo alla definizione di tre diversi gradi, di tre diversi livelli di percezione sonora. Un tempo delle balene che è la forma di percezione più dilatata, uno stadio in cui il tempo non corrisponde al tempo di vita umano, ma che trascende ad esso, in un dominio sovratemporale in cui gli eventi assumono significato e si spiegano solo in un lasso di tempo molto esteso di cui la vita dell'uomo è solo minima parte, un tempo dell'uomo che è quello in cui il genere umano vive ed opera ed il tempo degli insetti, estremamente compresso ed in cui le azioni, le connessioni tra le cose, accadono in un lasso di tempo infinitamente piccolo, impercettibile e senza apparente senso per l'uomo

9 *Ibidem*

Kurosawa è sempre stato un regista di grande carica, non per niente ha trovato degli appoggi negli Stati Uniti fra questi straordinari registi d'azione. Non è che questi registi l'azione la facciano semplicemente perché tira il vento della conquista, la fanno perché la sentono, la sanno controllare. Però, mentre in Giappone, a fianco di Kurosawa, c'erano Ozu e Mizoguchi, negli Stati Uniti quanti possono permettersi un cinema di riflessione, che usi appunto i loro tempi larghi? Dov'è il corrispettivo americano di registi come Vlacil o l'Anghelopulos di «Paesaggio nella nebbia»?[10]

Ecco appunto che Piavoli parla della possibilità di potersi permettere dei "tempi larghi", dei tempi da balena, dei tempi che non appartengono a questo nostro mondo. Sono i tempi che Piavoli cerca , che cerca facendo il suo cinema e dentro il suo cinema, tempi che forse, ha trovato, per sé stesso nella sua Pozzolengo; è un cinema lontano, sia geograficamente che geneticamente dal grande cinema, dal cinema urbano, dal cinema industriale, dal cinema romano-centrico. Piavoli lo sa e della consapevolezza ha fatto e fa la sua forza.

Come i pittori rinascimentali (magari agnostici come il Perugino) creavano i loro capolavori soddisfacendo la committenza religiosa, così i registi americani - avvalendosi di alte scuole e maestranze - sanno comunque tirare fuori tutto il loro mondo, tutte le loro speculazioni filosofiche, strutturandole e organizzandole. Il nostro pericolo maggiore è che non avendo queste strutture economiche, queste grandi Accademie, finiamo col fare soltanto delle operazioni di riporto. Come possiamo fare per dialogare con il pubblico attraverso ricerche che non passano necessariamente per il tramite di strutture forti, ma attraverso delle strutture deboli che solo in un secondo tempo si rivelano, invece, veicoli straordinari per dei prodotti di grande incisività? Come fare? È una domanda che mi pongo anch'io. Nella mia piccola esperienza penso che può diventare un privilegio la possibilità di restare fuori dalle grandi strutture, per poter avere a disposizione il capitale tempo che è un capitale senza denaro.[11]

10 *Ibidem*
11 *Ibidem*

2.5 Etologia e scienza

Sicuramente lo studio della scienza naturale ha avuto un'influenza determinante sulla formazione anche poetica di Piavoli: «La scimmia nuda», Morris, Lorenz, Wilson, ecc. e la lettura di testi di scienza come «L'origine delle specie» di Darwin è stata fondamentale. Su queste basi Piavoli costruisce una visione del mondo che è insieme etica ed estetica che si vuole si può permettere uno sguardo ampio, inclusivo di tanti elementi tra i quali esiste, ma non è l'istanza primaria, anche il cinema.

> *Ho una mia visione del mondo basata sulle componenti materiali dell'esistenza umana, che si radica in una precisa corrente di pensiero e di scienza. Tutto è riconducibile a materia. Un po' provocatoriamente, a proposito dell'animalità dell'uomo, direi che anche la ragione è un istinto. Un istinto complesso, sintesi di diversi istinti. Il che non nega un atteggiamento religioso, un bisogno di trovare un legame superiore tra le «res», una spiegazione unitaria del mondo e dell'uomo. Se si vuole, una concezione materialistica con elementi di contatto con l'evoluzionismo di Bergson o di Teilhard de Chardin, non solo un crudo materialismo scientifico. E mi sembra una strada in grado di cogliere gli aspetti più misteriosi dell'uomo.*[12]

Piavoli facendo riferimento alla filosofia bergsoniana compie un ulteriore passo verso la definizione del campo d indagine; se per i movimenti dell'avanguardia (espressionismo, surrealismo, futurismo) la riflessione di Bergson rappresentava in qualche modo il calderone teorico e la spinta alla ricerca, alla creazione, al dinamismo ed in definitiva lo slancio al futuro, in luce delle sue teorizzazione sull'intuizione, per Piavoli il pensiero del filosofo assume massimo valore soprattutto per il tentativo di rendere l'uomo consapevole rispetto al tempo, il chronos trascendentemente inteso.

> *Inquadrare: questa operazione selettiva la fanno anche gli animali, la facciamo da sempre, ancora prima che fosse pensata la macchina fotografica, o che fosse inventata la tela per la pittura. La facevano già i pittori della preistoria, che pure operando sulle rocce sceglievano e delimitavano la parte che volevano raffigurare... D'altra parte anche senza dipingere noi continuamente facciamo un'operazione di selezione e anche*

12 *Ibidem*

di montaggio. Certo, dirigendo lo sguardo in una direzione tendiamo ad escludere visualmente, ma anche mentalmente tutto il resto. Si dice «puntare l'attenzione» anche nel vivere quotidiano. Quindi facciamo sempre operazioni di zoom, di taglio, di primi piani. Anche nella vita quotidiana: siamo allenatissimi. La mia attenzione, non dovrei dirlo io, ma i lavori che ho fatto, seppur pochi, va alla ricerca delle connessioni più strette e più interessanti degli uomini, tanto fra di loro quanto con gli altri esseri viventi - o gli enti inanimati - che li circondano, con l'ambiente quindi. Non vorrei però che questo fosse inteso come un discorso specifico sull'ecologia. Certo l'aspetto ecologico è interessante e importante, però fermarsi a questo sarebbe per me, in un certo senso, limitante;

(...) escludo dall'inquadratura tutto ciò che è estraneo ad un'indagine sul mistero umano, sul comportamento dell'uomo e sulla sua posizione nel resto del cosmo che riusciamo a percepire ed abbracciare. Per fare questo anzitutto l'obiettivo cerca di esplorare il più possibile da vicino; quindi, usando il teleobiettivo oppure obiettivi di ravvicinamento e altri strumenti, cerco di analizzare la struttura della materia, la struttura fisica dell'uomo e poi i suoi gesti, i suoi movimenti, il suo comportamento .

(...) Voglio dire che cercando di capire i meccanismi di comportamento degli uomini, degli animali dotati di ragione si scopre, ad un certo punto, che anche la ragione è un istinto. Si scopre che, per esempio, gli istinti di aggressività non sono ancora controllati: anzi, addirittura, sono dei tabù. Cerchi allora di esplorare, di comprendere perché l'aggressività umana diverge da quella degli animali, perché gli uomini si aggrediscono tra di loro al punto di uccidersi, tutti questi problemi che agitano la scienza: ecco, questa è la direzione in cui punto il mio obiettivo. Naturalmente, poi, per avere un quadro di riferimento, per stabilire dei rapporti col resto dell'ambiente è logico che passo, magari repentinamente, a dei campi lunghi, a dei campi lunghissimi che permettono di evidenziare i rapporti anche con l'ottica quotidiana."[13]

13 *Ibidem*

3. Fare cinema

3.1 Limiti di campo

Nel parlare del cinema di Piavoli non si può prescindere da un' analisi che riguardi il piano morfologico dei suoi film; si è, con il cinema di Piavoli, sul sottile crinale che divide il cinema di "finzione" dal documentario, dove questi termini non delineano due generi cinematografici ma due tendenze a guardare l'uomo, la realtà ed il cinema stesso, se non diametralmente opposte, quantomeno parallele. Nel grande calderone del documentario sono finiti moltissimi dei cineasti che negli anni hanno proposto un cinema "ambiguo" per quanto riguarda il piano formale-contenutistico: basti pensare a Vertov, a Grierson, Flaherty, Joris Ivens, i fratelli Maysles, Herzog alla loro personalissima visione della realtà attraverso l'occhio del cinema, e quanto questa visione di definizione controversa abbia influito ed arricchito la storia della Cinematografia mondiale. Beninteso, queste parole non vogliono essere in alcun modo un panegirico nei confronti di questo o quel cinema, di questo o quell'autore, un'accusa ad un certo tipo di critica passatista e spesso sempliciotta (problematiche che hanno già avuto i loro difensori, ben più preparati e informati del sottoscritto). No nulla di tutto questo, si tratta semplicemente di rendere consapevole il lettore che in un certo modo di fare cinema (o arte se volete chiamarla così) esistono ancora delle discussioni in merito alla direzione da prendere, o forse più correttamente, che esistono ancora delle persone che si pongono il problema di un'etica (ed un'estetica) morale e professionale. Ebbene Piavoli è tra questi.

> *Grierson, mosso da scrupolose preoccupazioni moralistiche e dal desiderio di mettere il documentano al servizio della democrazia, arriva a rimproverare ad Ejzenstein, a Pudovkin e a Dovzenko di aver smarrito il contatto con la realtà; e persino ad accusare Flaherty di facile romanticismo, di lirismo evasivo.*
>
> *Ora noi, mentre gli diamo atto di aver così bene evidenziato le possibilità espressive del documentario, non ci sentiamo di condividere l'affermazione che la materia ed i soggetti trovati «sul posto» siano sempre più belli e più reali di tutto ciò che nasce dalla recitazione. Perché il realismo non è incompatibile con l'invenzione, come non lo è con la ricostruzione e con la*

trama. L'importante è non mistificare la realtà, non svuotarla dei suoi contenuti umani. Quando ad un personaggio conserviamo sentimenti umani, non ci deve preoccupare se l'abbiamo preso dal vero o se l'abbiamo ricostruito in laboratorio. Che poi sia conveniente sfruttare quel vastissimo palcoscenico già allestito e ricco di grandi attori che la vita ci offre, questa è altra cosa; ed anzi cosa particolarmente raccomandabile a noi cineamatori. Perché, mentre da un lato scarseggiamo di collaboratori e di strumenti scenici, dall'altro, con le nostre piccole cineprese e con la libertà di movimento di cui godiamo, siamo nelle migliori condizioni per carpire alla vita preziose immagini.[14]

Piavoli è consapevolmente fiero della sua formazione, del fatto di essere stato ed essere ancora un cineamatore, di avere, come già detto, la possibilità e non l'obbligo o l'assillo di fare cinema, di essere da solo, e fare della sua solitudine (o indipendenza) la sua vera forza.

Noi possiamo entrare in qualsiasi ambiente con una borsetta a tracolla. Da essa togliamo la cinepresa e fingiamo di riprendere, per esempio, la partita di calcio; e poi, voltandoci, rubiamo un primissimo piano a Tizio. Se protesta lasciamolo dire, oppure spieghiamogli che non gli si fa nulla di male. Con la cinepresa in mano possiamo pedinare, inseguire, fermarci di colpo, eccetera; abbiamo una mobilità ed un'elasticità insuperabili. (...)[15]

Piavoli ha ben presente il percorso di quello che è stato il cinema documentario così definito e così è anche per il cinema di finzione: proprio la consapevolezza di giocare a ridosso tra due mondi, permette lui di proporre una "terza via", una maniera nuova di approcciarsi sia al documentario che al cinema di finzione, di concedersi la possibilità, da non militante, da non schierato, di indagare senza l'assillo di trovare alcunché sul breve termine.

A questo punto vorrei prendere posizione contro un'altra affermazione polemica di Grierson che oggi, come giusta reazione alla pseudo avanguardia, è tornata di moda: «È soprattutto necessario - egli scrisse - guardarsi dall'estetica... un caro, vecchio e seducente nemico che dovremmo ormai conoscere alla perfezione...».

14 *Ibidem*
15 *Ibidem*

Ora io credo che, dopo esserci diligentemente accertati di muoverci nel nostro tempo, di saperci orientare nel nostro tempo, di rispecchiare noi ed il nostro tempo anche quando impugniamo la cinepresa, non dobbiamo guardarci dall'estetica come da un nemico, anzi dobbiamo avvalerci di essa come di un prezioso strumento. (...)

Quindi non creiamoci delle preclusioni. Nel settore del documentario le teorie e gli esempi di Vertov, di Grierson, di Rotha ecc. sono fonti tuttora preziose. Inoltre, per le stesse ragioni, non vedo il motivo, anche se facciamo un semplice documentario, di trascurare l'insegnamento che ci può venire da Ejzenstein o da Dreyer.[16]

3.2 Cinema e musica

Piavoli come ha avuto di ribadire in più occasioni ed anche nell'intervista che ho rivolto lui, ha sempre avuto molta attrazione per la musica, per il fare musica, ma non l'ha mai praticata in senso stretto, fondamentalmente per pigrizia. Questa spinta verso la musica, istinto che ha avuto fin da piccolo, ha potuto trovare sfogo nel cinema, in una grandissima attenzione ed elaborazione del discorso sonoro musicale delle sue opere.

Non ho mai avuto il tempo o la volontà per dedicarmi ad essa, per studiarla, anche se all'università seguivo più volentieri i corsi di musicologia che quelli di giurisprudenza. Così, dato che non avevo gli strumenti tecnici minimi per poterla fare, ho trovato nel cinema, in un certo senso, questa possibilità di poter fare della musica, di poterla creare attraverso l'elaborazione dei suoni, attraverso lo studio dei ritmi, attraverso la composizione.[17]

Conseguentemente a questo tipo di approccio il lavoro e riflessione sui mezzi e sui limiti dell'audiovisione è stata condotta da Piavoli in una direzione per certi versi inesplorata e difficile, rendendolo probabilmente uno dei cineasti con l'occhio più musicale che esista (se si eccettua forse Robert Bresson).

Giocando un po' direi che è quello che è successo con la polifonia, la possibilità cioè di usare diverse linee melodiche. Mi piace costruire un

16 *Ibidem*
17 *Ibidem*

cinema che non segue una linea narrativa netta, ma che crea il racconto attraverso la concertazione di diverse voci, di diverse immagini, di diversi frammenti, per trarne un concerto di carattere polifonico. Nel film a struttura sinfonica non interessa tanto lo svolgimento del dramma quanto il coinvolgimento nel tema proposto attraverso la composizione delle immagini e dei suoni in un tessuto audiovisivo complesso che procede per sovrapposizione di scene e inquadrature sonore. E' vero che nel '900 il film ha rimpiazzato il melodramma come forma d'arte popolare ed è giusto che sia dato ad esso il più ampio spazio. Ma io sono convinto che nel 2095 nell'audiovisivo sarà praticabile anche una strada parallela a quella della polifonia e del concerto sinfonico. Io, essendo libero e indipendente, proseguo su questa via anche se ancora inesplorata e solitaria.

Perciò le colonne sonore dei miei film non sono "musicali" nell'accezione tradizionale del termine ma formano un vero e proprio "concerto" di immagini, di rumori e di voci. Dove anche le parole e i dialoghi contano più per il valore fonico che per quello semantico e denotativo. Ecco, tutte le cose che non ho potuto fare con la musica, in un certo modo, le ho potute fare col cinema.[18]

18 *Ibidem*

Capitolo Secondo

Asincronismi

1. Asincronismi

1.1 Definizione

Verso la fine degli anni '20 furono moltissime le teorie e le estetiche riguardanti le possibilità collegate all'utilizzo del sonoro nel cinema. Il paragone tra le dinamiche del cinema e della musica aveva condotto alla formulazione di un ideale astratto di cinema sonoro, ove l'uno e l'altro elemento non avessero preminenza uno sull'altro ma formassero due catene parallele e liberamente legate senza alcuna dipendenza unilaterale. Con il termine contrappunto si definì questo ideale audiovisivo, che in musica ha invece un significato ed un'origine ben precisi.

> *Nella terminologia della musica classica occidentale, si chiama contrappunto il modo di scrittura secondo cui le differenti voci simultanee devono essere seguite ciascuna nel suo svolgimento orizzontale, coordinato con quello delle altre voci ma individualizzato; mentre l'armonia assume il punto di vista verticale, quello dei rapporti di ciascuna nota con quelle sentite nello stesso momento, che insieme formano accordi, e regola la condotta delle voci in vista dell'ottenimento di questi accordi verticali. L'apprendimento della scrittura musicale classica comporta queste due discipline e, di fatto, la maggior parte delle opere del repertorio occidentale, a partire da un certo periodo, combinano in misura maggiore o minore, nella loro scrittura, queste due dimensioni difficili da separare totalmente. Un supposto contrappunto audiovisivo, che si esercita in condizioni ben differenti dal contrappunto musicale (poiché quest'ultimo funziona sul materiale uniforme delle note, mentre suono e immagine appartengono a categorie sensoriali differenti), implicherebbe dunque, se il paragone ha un senso, che vi possa essere nel cinema la costituzione di una «voce sonora», percepita orizzontalmente come coordinata alla catena*

visiva, ma individualizzata e tracciata da se stessa.[19]

Con questi presupposti Chion tende ad escludere la possibilità di una reale esistenza di un andamento orizzontale e contrappuntistico, proprio per la natura costitutiva degli elementi in gioco.

> *In esso, al contrario, i rapporti armonici e verticali (siano essi consonanti, dissonanti o né l'uno né l'altro, alla Debussy) sono assai più pregnanti: vale a dire, nella fattispecie, i rapporti tra un suono dato e ciò che accade contemporaneamente nell'immagine. L'applicazione al cinema della nozione di contrappunto è dunque una sovrapposizione risultante da una speculazione intellettuale, piuttosto che da un concetto vivente. Prova ne è che ci si è rapidamente ingarbugliati in questo parallelo, fino a utilizzarlo a sproposito, e che molti degli esempi forniti come modelli di contrappunto erano a ben guardare casi di armonia dissonante, poiché testimoniavano di una puntuale discordanza tra un'immagine e un suono, relativamente alla loro natura figurativa. Noi stessi, se ci capiterà di utilizzare la metafora musicale, non dobbiamo esserne ostaggi: neppure il termine armonia rende conto della specificità del fenomeno audiovisivo.*[20]

Il contrappunto audiovisivo, prosegue Chion, viene notato soltanto se contrappone suono e immagine su un punto preciso, non di natura ma sul piano del significato; se si rompe la linearità tra identificazione e causa, o tra la causa ed il suo reciproco effetto, in senso sia cronologico che semantico, ecco che si rompe il cosiddetto "contratto audiovisivo" postulato dallo stesso Chion.

> *Per un'immagine data, vi sono infatti centinaia di sonorizzazioni possibili, tutta una gradazione di soluzioni, alcune delle quali riproducono esattamente il codice convenzionale, mentre altre, senza dare luogo a una smentita forzata dell'immagine, ne fanno scivolare la percezione su un altro piano. La dissonanza audiovisiva, dal canto suo, non è altro che uno scarto invertito della convenzione, e dunque un omaggio a quest'ultima, che ci chiude in una logica binaria che poco ha a che vedere con il cinema.*[21]

A ben vedere la lettura di Chion parte da un esame sui materiale più che sui risultati,

19 *Michel Chion, L'audiovisione suono e immagine nel cinema, Lindau, Torino 2001, pag. 37*
20 *Ibidem*
21 *Ibidem*

palesandone in maniera evidentissima i limiti contenuti nell'accezione di contrappunto applicata la cinema. D'altro canto, un approccio meno rigorosamente scientifico può rivelare, specie negli intenti che animarono i firmatari del manifesto dell'asincronismo, finalità ben diverse dagli intellettualismi sovrastrutturali che Chion critica, a ragion veduta, partendo da una inconfutabile dato di fatto ontologico.

> *Presa alla lettera, l'opposizione sincronismo/asincronismo non ha evidentemente molto senso. Se definisce infatti una relazione puramente sintattica fra occorrenze sonore e visive, qualsiasi suono associato a qualsiasi immagine non può essere ovviamente che ad essa simultaneo, e quindi sincrono. Ugualmente, un suono fuori campo non può essere definito in termini temporali che sincrono, in quanto emesso simultaneamente in una porzione dello spazio diegetico contigua a quella mostrata dall'immagine. Si dovrebbe quindi a rigore considerare asincrono soltanto un suono che venisse anticipato o posticipato arbitrariamente rispetto all'immagine dell'evento che lo ha prodotto, come in una cattiva sincronizzazione.*[22]

Se quest'ultima, rigorosa accezione di asincronismo è fin troppo formale e limitativa, una definizione più elastica ma non scevra da ambiguità è quella proposta da W. Thiel:

> *Se sussiste una concordanza tra gli accenti delle immagini e della musica, un parallelismo tra culmino ottico e musicale, accelerazione e rallentamento del ritmo, allora c'è sincronismo. Le sequenze musicali e le sequenze sonore coincidono riguardo alla lunghezza e al decorso strutturale. C'è asincronismo quando il frammento musicalo e l'inquadratura differiscono in quanto a lunghezza e condizione strutturale.*[23]

Ridurre il concetto di asincronismo a questi termini non ne limita l'analisi delle valenze semantiche, alcune delle quali, tra l'altro, potrebbero essere legate proprio ad esso. E intuibile infatti, per quanto manchino dati sperimentali al proposito, che i risvolti fisiologici della percezione musicale (modificazione del battito cardiaco, della pressione arteriosa ecc.) e l'alterazione degli stati psicofisici ad essa connessi (senso di soddisfazione o insoddisfazione, rilassamento o tensione ecc.) siano importanti per il significato attribuito dallo spettatore ad un contesto audiovisivo. E dunque possibile che

22 *Alberto Boschi, Il cinema Sonoro nella teoria classica, Cinegrafie, Bologna , 1993 pag. 68*
23 W.Thiel, Filmmusik in Geschichte und Gegenwart, Henschel, Berlin 1981, p.68

l'uso o meno del sincronismo influenzi, al di là del tipo di musica in sé (euforica o dimessa, consonante o dissonante), lo statuto semantico di un personaggio o di una situazione. La "concordanza tra gli accenti delle immagini e della musica, un parallelismo tra culmine ottico e musicale, accelerazione e rallentamento del ritmo" (Thiel) sarà in grado di conferire con tutta probabilità una maggior "positività" all'insieme audiovisuale, e viceversa.

Fra i teorici classici già Kracauer aveva mostrato di sottrarsi al fascino ambiguo delle facili analogie tra musica e cinema pur non rinunciando ai termini "sincronismo", "asincronismo" e "contrappunto": per lui l'asincronismo designa solo ogni tipo di dissociazione formale tra immagine e suono, e si può parlare di contrappunto quando una delle due componenti completa il contenuto veicolato dall'altra e il senso complessivo della scena risulta dalla loro interazione.

Il concetto di montaggio sonoro infine, caro soprattutto a V. Pudovkin, risulta ancor più semplicistico, in quanto il regista e teorico russo intende con ciò proprio una serie di operazioni (taglio e giustapposizione di frammenti musicali) mutuate pari pari dai procedimenti montaggio delle immagini. Si tratta quindi di un concetto artificioso destinato a rimanere privo di reale efficacia nell'ambito della significazione filmica.

Il contenuto del Manifesto dell'asincronismo sembrava dunque portare il pensiero teorico sovietico in un vicolo cieco, se non fosse stato per l'evoluzione di Ejzenstein, che ha saputo rinnovare il proprio pensiero ed esprimerlo con una completezza ed una coerenza tali da farne ancor oggi un punto di riferimento imprescindibile.

1.2 Ejzenstein, Pudovkin e la critica

L'intero pensiero teorico di Ejzenstein è permeato di riferimenti alla musica. Il lascito degli scritti di Ejzenstein, che pur si inserisce nella tradizione, come si è visto assai diffusa già nella primissima teoria, di postulare analogie tra musica e cinema in maniera anche troppo libera, sono comunque e sempre interessanti; non ci si faccia però ingannare da concetti quali "montaggio metrico", "ritmico", "tonale" e "sovratonale"[24], dall'idea dello "sconfinamento dell'immagine nella musica", da espressioni quali "'preludi' introduttivi paesaggistico-musicali" o "melodia allo stato puro" ecc.

Non si tratta di musica reale, ma "*di quella intrinseca 'musica plastica' che, nel cinema*

24 *S.M. Ejzenstein, La forma cinematografica, pag. 76-78*

muto, la stessa composizione plastica che il film recava in sé", e che però sostanzialmente rimarrà tale "*dal cinema muto, attraverso il sonoro, fino al cinema audiovisivo*"[25].

L'intuizione di Ejzenstein è stata di andare oltre il concetto di montaggio nel senso lineare che la teoria dava al termine, sostituendolo con quello di "montaggio verticale". Con ciò si intende il fatto che l'insieme del film audiovisivo comporta una concomitanza di elementi diversi, per cui la musica si può combinare "verticalmente" con svariate componenti della composizione cinematografica: verbali, lineari, di prospettiva, cromatiche ecc. È proprio la globalità di approccio, il considerare l'interazione fra la musica e tutte le altre componenti del test" filmico che rendono viva ed attuale ancora oggi la teoria del regista russo. Con l'abituale termine musical Ejzenstein chiama "polifonia" l'insieme delle componenti che formano la "legatura audiovisiva» di una scena propone uno schema una partitura per chiarire la dinamica di interazione tra musica, immagini e voci.

Una formulazione più completa e precisa della propria teoria audiovisuale Ejzenstein la diede nel saggio intitolato Il montaggio verticale, dove la discussione sulle più varie corrispondenze tra musica e colori, emozioni, elementi figurativi ecc. sfocia nell'analisi della sequenza della "Battaglia sul ghiaccio" dall'Aleksandr Nevskij (1938, musica di S. Prokof'ev).

Il grado di estrema sottigliezza raggiunto dalle analisi di Ejzenstein non ha mancato di sollevare le più svariate obiezioni: da chi, come il semiologo del cinema Christian Metz, ritiene che "è solo al livello della sequenza che una struttura audiovisiva può imporsi".

L'assunto di base, che vi siano dei meccanismi di lettura di relazioni audiovisuali così raffinati per quanto subliminali, validi almeno all'interno della nostra cultura occidentale, non è affatto pacifico. Tuttavia non riteniamo che una analisi a questi livelli di profondità sia del tutto speciosa.

Al di là degli aspetti tuttora passibili di discussione, la teoria di Ejzenstein ha il grande merito storico di avere superato le secche dei concetti formalistici ed ambigui di contrappunto, asincronismo e montaggio sonoro, sostituendoli con la considerazione dell'interazione fra tutti gli elementi presenti nel testo : filmico, secondo il principio del montaggio verticale.

25 *Ibidem*

Ed ecco che in questo senso Chion, implacabile come abbiamo visto nello stigmatizzare le contraddizioni della teoria espressa nel manifesto, si avvicini proprio al regista russo là dove parla del fatto che

> *(..)la tua partitura è costretta a rientrare in una musica più generale - l'insieme dei movimenti, le traiettorie, i ritmi del film - che talvolta però è molto più torto. La tua musica, che avevi composto come un tutto, diventa un semplice elemento di una partitura globale, che comprende anche il ritmo degli attori, dell'inquadratura, della luce, del montaggio.*[26]

Ciò conferma ancora una volta come Ejzenstein sia l'unico teorico classico veramente attuale.

Un esempio tipico di contrappunto nel senso "russo" del termine è dato da V. Pudovkin, che tra i firmatari del Manifesto del 1928 è, dopo Ejzenstejn, quello che più si è soffermato sul problema. Secondo Pudovkin il "duplice ritmo di suono e immagine" è esemplificato nel proprio film Dezertir (II disertore, 1933), in cui si vede una manifestazione di lavoratori berlinesi che viene dispersa dalla polizia, ma che alla fine si ricompone. Invece di scegliere musiche diverse che sottolineassero i diversi momenti successivi (euforia iniziale dei lavoratori, allarme e pericolo all'arrivo della polizia, tumulto, disperazione ed infine ancora euforia quando la bandiera rossa riappare) il regista ha chiesto al compositore Jurij Saporin "un unico brano di marcia, sicura e vittoriosa, con un crescendo ininterrotto, dal principio alla fine"[27]. Kracauer, che proprio nella critica alle tesi di Pudovkin[28] pur evidenziandosi per l'accortezza nella analisi del

---

26 *M. Chion, in AA.VV, Audiofanie p.41*

27 *Secondo Pudovkin la musica traduce così la valutazione soggettiva dello spettatore, colpito dalla rappresentazione visiva di quella scena. I marxisti sanno che ogni colpo inflitto alla classe operaia è sempre legato a un nuovo passo in avanti verso la vittoria. La necessità storica dei continui scontri di classe è legata alla necessità storica dello sviluppo del proletariato e al declino della borghesia. Quest'idea ci ha dettato la linea dello sviluppo verso l'immancabile vittoria, che abbiamo mantenuto costante, attraverso le complicazioni e le contraddizioni dell'episodio mostrato nella parte visiva."Nella sequenza c'era "la presentazione obiettiva della realtà, da un lato, e la scoperta 'sonora' del suo significato più profondo, dall'altro".*

28 *S. Kracauer ha confutato l'analisi di Pudovkin, con un'argomentazione ragionevole anche se non priva di punti discutibili (come l'affermazione che la musica non possa da sola definire o simboleggiare concetti) e non aliena da una certa insofferenza ideologica: "Certo, è difficile credere che un pubblico sia pure fortemente filocomunista fosse in grado di comprendere questo messaggio. La musica esaltante poteva anche, dopo tutto, esprimere i sentimenti dei vincitori del momento. (…) Come il suono vero e proprio, la musica è perfettamente in grado di aiutare a caratterizzare concetti e idee che già ci sono stati comunicati, ma non può da sola definirli o simboleggiarli. La musica di Dezertir fallisce il suo scopo: senza dire poi che è anche discutibile in quanto questo scopo particolare è di carattere ideologico piuttosto che legato alla realtà materiale in tutti i suoi aspetti.[1]Si può convenire con Kracauer sulla difficoltà di trasmettere tramite un tale uso della musica un messaggio così articolato e ben definito, ma ciò non toglie che il "contrappunto" sia un artificio in grado*

termine e delle dinamiche dell'asincronismo, non appare affatto chiaro e dotata di completezza nella definizione delle stese. Il teorico distingue le funzioni fisiologiche da quelle estetiche e, all'interno di queste ultime, il "parallelismo" (quando la musica "riafferma, con un linguaggio proprio, certi stati d'animo, tendenze o significati delle immagini che accompagna"), il "contrappunto , e la musica in "rapporto con la narrazione" (che "deve collegare senza frizioni le varie parti del dialogo; deve creare associazioni di idee e promuovere sviluppi di pensiero; e oltre a questo e soprattutto, deve intensificare l'avvicinarsi del punto culminante e preparare a un'ulteriore azione drammatica"). Tutte e tre queste categorie fanno parte del "commento musicale", mentre Kracauer distingue poi la "Musica vera e propria" (il "livello interno") e la "Musica come nucleo del film", cioè quella che, come in Fantasia (1940, di Walt Disney) ma anche in tanti film sperimentali, "determina la scelta e la configurazione ritmica di elementi visivi che dovrebbero riflettere in un modo o nell'altro gli stati d'animo e i significati della musica". Una certa sovrapposizione di funzioni e l'ambiguità nella catalogazione rendono poco utile al giorno d'oggi il tentativo di sistematizzazione del teorico tedesco.

La nozione di contrappunto diventa centrale anche nel contributo bibliografico forse più noto in ambito musicologico, il volumetto *La musica per film* di Th. W. Adorno ed H. Eisler (1947). Si tratta di uno scritto alquanto parziale, steso da due personalità molto diverse in quanto a ideologia e concezioni estetiche ma accomunate in questo caso dallo shock provato di fronte ad una realtà come quella americana, conosciuta nella formulazione consumistica hollywoodiana, in cui si trovarono loro malgrado coinvolti dopo l'emigrazione dalla Germania nazista. Tuttavia la serrata dialettica delle argomentazioni e le intuizioni contenute nel libro vanno oltre alle pregiudiziali che si possono avanzare, per cui il libro rimane un riferimento obbligato anche al giorno d'oggi. Per i due autori il contrappunto drammatico si ha quando la musica,

> *"invece di esaurirsi nel convenzionalismo dell'imitazione di ciò che avviene nelle immagini o nel suo senso traslato, fa spiccare scenico là dove si pone in contrapposizione con gli avvenimenti di superficie". Ma, come osservava già Massimo Mila nel 1974 nell'Introduzione all'edizione italiana, "lo*

---

di arricchire le immagini, e in una direzione non casuale; semplicemente ciò avviene in una misura che affida almeno in parte al destinatario del messaggio estetico la definizione del suo senso, da questi attribuito in base alla sua cultura ed al suo vissuto personale (quando non lasciato agire a livello subliminale).

stratagemma che essi consigliano come un toccasana rivoluzionario, cioè il "contrappunto drammatico" a rovescio tra il commento musicale e l'azione, è divenuto un luogo comune da quando Pasolini usa i cori sublimi della Passione secondo S. Matteo per le più squallide scene della miseria umana in Accattone, o la Cavatina celestiale del Quartetto in la minore per i placidi coiti del Fiore delle mille e una notte".

1.3 Piavoli ed il manifesto dell'asincronismo

"Sono stati davvero preveggenti Ejzenstein, Pudovkin e Alexandrov quando, redigendo nel '28 il manifesto sul film sonoro, hanno scritto: «... Il primo periodo non nuocerà allo sviluppo dell'arte nuova, ma il secondo periodo potrà rivelarsi disastroso quando, attenuata la purezza della prima impressione, si arriverà ad un'epoca di utilizzazione dell'invenzione per drammi psicologici ed altre rappresentazioni fotografate di stampo teatrale. Il sonoro utilizzato in questo modo ucciderà la regia. Ogni aggiunta della parola ad una scena filmata aumenterà l'importanza sua propria a detrimento dell'insieme che procede per sovrapposizione di scene separate ...».

Questa previsione si è in gran parte avverata. Con l'avvento del sonoro si è sviluppato un cinema di stampo prevalentemente teatrale e letterario. Spesso la parola ha assunto un peso troppo alto rispetto all'immagine e alla sequenza. Ma talvolta il matrimonio tra immagine e parola è ben riuscito ed ha generato dei capolavori.

Dunque: nessun pregiudizio nei confronti del cinema parlato, ma nemmeno preclusione verso nuove forme sonore. E anzi auspicabile che il cinema esplori maggiormente il mondo dei suoni. Perché cinema e musica sono parenti stretti."

La discussione sulle potenzialità del sonoro è, come detto, già centrale nei teorici russi dei primi anni Trenta. Nel «manifesto del fonofilm» sostenevano che il cinema si arricchisse di una dimensione stupenda, a rischio però di asservirsi alla parola, al teatro, alla letteratura. Piavoli che del manifesto è un fervido sostenitore, considera questa previsione di rischio come un dato di fatto; rare sono state le opere che abbiano saputo

sfruttare questa potenzialità.

> *"Di per sé, il montaggio delle immagini crea tutto un discorso, e un discorso di carattere musicale, perché il rapporto di durata delle inquadrature è per sua natura un fatto ritmico. È musicale. La musica è un rapporto di numeri e quindi anche il montaggio visivo crea una sua musicalità. I film del periodo muto avevano una loro musicalità, un ritmo a volte molto più intenso dei film sonori di oggi. E poi naturalmente esiste un problema di concertazione tra il ritmo visivo e quello sonoro, dei messaggi visivi con quelli sonori. Un uso sincronico, un uso asincronico, un uso «atonale» come nella musica. Il cinema è un terreno straordinario di sperimentazione in questo senso.*

Come già detto, una concezione di cinema come terreno di sperimentazioni, che prescinde dalla "storia", dai personaggi, per dedicarsi ad una essenza di cinema, una ricerca, forse astratta di una lingua universale, una ricerca, se guardata da questo punto di vista, che ha molto in comuni con gli assunti della linguistica generativa.

> *"Certamente: si fa più fatica ad ascoltarli (i firmatari del manifesto n.d.r)perché la strada che è stata fatta, nell'ambito della utilizzazione delle esperienze letterarie e teatrali nel cinema, è andata così avanti, ha dato dei risultati così belli, che quelli che portano avanti questa linea, ad un certo punto, cominciano a pensare che sia tempo perso, che siano parole cadute nel vuoto. E invece no.*

Piavoli istituisce continui rimandi tra la storia della musica, la storia dell'armonia e della melodia con quella del cinema, a dimostrazione in primo luogo di una evidente peso, sia estetico che teorico che essa ha nel cinema di Piavoli ed in secondo luogo, come esempio archetipico da cui prendere ispirazione ed insegnamento. La coscienza di molti cineasti, ivi compreso Piavoli, è una concezione del cinema come arte "del movimento" nel significato ambivalente ed oscillante di arte "*dell'azione, della cìnesi"* e di arte "*in fieri*", che a oltre cento anni dalla sua nascita, ha ancora bisogno della definizione di una identità univoca (che, ovviamente, non avrà mai) e di direzioni estetiche, teoriche e anche commerciali.

> *"Se il melodramma ha aperto vaste prospettive, con la grande riscoperta del teatro musicale fatta dalla Camera fiorentina, da Monteverdi e dai*

nostri grandi autori del '600 (alcuni dei melodrammi del '600 tra l'altro anticipano addirittura il romanticismo), non è a dire che perché la musica ha imboccato questa grande strada si dovessero abbandonare le conquiste della polifonia e della musica strumentale. Tant'è vero che c'è poi stata appunto la grande rivendicazione in Germania, l'affermazione dei maestri della sinfonia, ci sono stati gli sbocchi positivi e fortunati nell'ambito della musica strumentale che sono determinati per l'evoluzione della prassi compositiva fino ai giorni nostri. Anche se c'è, adesso, un certo ritorno intelligente alla reinvenzione del melodramma. Ecco, voglio dire che come in musica si sono percorsi due itinerari, entrambi fertilissimi, io continuo a chiedermi: perché questo non dev'essere anche nel cinema? Perché non dobbiamo rimediare le lezioni straordinarie di grandi maestri come Pudovkin, come Ejzenstein, di grandi teorici come Balàzs?

C'è una rivendicazione forte della possibilità, del dovere di considerare altre vie praticabili dell'audiovisione, di studiare, discutere, confutare elaborare nuovi tesi. Ma c'è sopra ogni cosa una assoluta consapevolezza di libertà, dalla "committenza" dagli obblighi e dai vincoli di un qualsivoglia padrone.

Nel brano qui sotto riportato, Piavoli sostiene la tesi che fu la distanza fisica dai dettami vincolanti e dall'ortodossia militante della chiesa romana che permise uno sviluppo libero ed una evoluzione musicale attraverso un sentiero non "canonico", non tracciato. Una strada costruita tra gli errori, tra i "discanti", tra le "sfasature" - tra gli esperimenti - . Ma questa non rappresentò una distanza di fede: ciò che si mise in discussione non era, ovviamente, la trascendenza di Dio, e nemmeno le dinamiche che portano ad esso. Ciò che cambiò fu la percezione del limite, o giocando con le parole, il limite della percezione (estetica e non) in senso strettamente umano.

Piavoli marca il segno sull'indipendenza assoluta, ma su un'indipendenza costruita non su base economica, ma sulla base delle idee. Il caso che sia poi coinvolta Roma, volendo fare un paragone tra la situazione in cui versa il cinema oggi e quella a cui fa riferimento Piavoli, è una fatalità nemmeno troppo casuale.

Mi piace leggere in queste parole, una testimonianza, un monito, ma anche un dato di fatto inequivocabile: l'alternativa esiste, sia in senso assoluto, sia in un senso strettamente legato alla produzione cinematografica in Italia e nel mondo. E la via è

quella proposta da un rivoluzionario alla soglia degli ottant'anni.

E proprio dal termine poli che bisogna partire. Non a caso parliamo di musica poli-fonica, quella musica che ha avuto inizio con la grande esperienza delle scuole parigina e fiamminga, nel Medioevo e nel Rinascimento. Ebbene molto spesso anche qui ci si è affidati al caso, le composizioni di quel tempo si chiamano anche discanti, perché erano appunto nate dal discanto. La storia ci dice che nelle scuole di Notre-Dame e di Bruxelles si facevano degli esperimenti grazie alla distanza da Roma, perché a Roma appunto volevano che la musica fosse subordinata al testo sacro, che fosse, come nella musica gregoriana, il testo ad avere valore, ogni aspetto era finalizzato a questa esaltazione. Lontano da Roma questi esperimenti potevano invece avvenire più facilmente o quantomeno non venivano bacchettati e subito castigati. Succedeva allora che in molti gruppi corali, più persone che non erano magari ben preparate, andassero fuori dai tempi prestabiliti dal maestro e finissero appunto in discanto, seguivano ritmi diversi. Questi che erano in effetti degli sfasamenti delle linee musicali regolari, creavano però delle sonorità nuove, una tessitura composta che generava un fascino particolare, ed erano funzionali alla tensione mistica del tema di fondo.

I vari Josquin des Prez, e molti altri compositori, sfruttando queste casuali sfasature dei canti hanno iniziato ad impostarle di proposito, a guidarle, a fare delle tessiture d'intreccio, con un canto fermo, fisso di base, il basso continuo e accanto a questi altri in un movimento che creava una tessitura sinfonica e polifonica, che spesso mescolava il carattere mistico all'emozione erotica, perché anche lì non c'è confine. Sono stai molti i mistici che avevano una forte componente erotica.

Ritornando a me , io nel mio piccolo, in questa mia ricerca, anche nel minimo di elaborazione di suoni che ho compiuto e compio cerco di fare questi esperimenti, ma non utilizzo solo i suoni, utilizzo anche le immagini. Si fa anche qui una specie di composizione come fa il compositore musicale."

Capitolo Terzo

Il suono – voce, rumore, musica

1. La voce

1.1 Voco e verbo *centrismo*

> *"Certe emozioni devono per forza essere trasmesse attraverso il linguaggio articolato. Altri sentimenti e pulsioni profonde possono, invece, essere raggelate dal dialogo. La loro espressione esige di rinunciare alla parola e di tornare al linguaggio pre-verbale. Ne troviamo la dimostrazione anche scientifica negli stessi rapporti quotidiani, nel fatto che spesso diciamo: «Non ho parole per dire questo». Automaticamente ti trovi a esprimerti attraverso modificazioni vocali: certi gemiti amorosi, certe urla di dolore, di terrore, di paura. Queste sono indagini che affondano nell'insondabile, affascinante mistero del nostro passato, delle origini delle forme di comunicazione e di relazione umana."*

Il testo filmico oltre ad essere arricchito in maniera sincretica e sincronica da suoni, è fondamentalmente un testo vocale-verbale. L'orecchio umano è fisiologicamente più sensibile alle frequenza della voce umana, cosicché anche all'interno di suoni composti e stratificazioni di suoni di diversa origine e natura, il nostro udito è in grado di dividere ed isolare la presenza di una voce umana. Va da sé che questo meccanismo funzionando nella vita reale funzioni anche nel cinema, data che in esso si riproducono le dinamiche audiovisive della realtà.

La voce attira su di sé l'attenzione, indipendentemente dalle modalità e dai contesti in cui essa viene sentita; la voce è il *tactus*[29] della vita umana, un metalinguaggio che prescinde dalle lingue e dalla comprensione semantica.

29 *Nella notazione musicale medievale il tactus è la pulsazione ritmica scandita dal battito cardiaco, ovvero dal polso, e corrisponde a una battuta musicale. I valori contenuti in ogni singola battuta sono regolati dai segni posti all'inizio della musica e, se necessario, aggiunti o cambiati nel corso del brano musicale. Questi segni, in molti casi simili nell'aspetto a quelli moderni, ebbero nei secoli scorsi significati più complessi di quelli che via via hanno assunto ai giorni nostri. In senso figurato può anche essere inteso come una caratteristica naturale insita nella musica che siamo in grado di cogliere su base istintiva, perché in sintonia con il nostro è il nostro ritmo vitale.*

Riusciamo a riconoscere una voce familiare anche in mezzo a stratificazioni sonore complesse, in mezzo ad altre voci, ed in mezzo a tutti questi suoni è sempre la voce umana che scegliamo di ascoltare con attenzione: solo in un secondo momento potremo disinteressarci di ciò che questa voce sta dicendo.

> *"Teorizzare che il suono nel cinema sia nella maggior parte dei casi vococentrista, significa ricordare che, quasi sempre, esso favorisce la voce, la mette in evidenza e la separa dagli altri suoni. Durante le riprese è la voce a essere raccolta dalla presa audio, che in realtà, quasi sempre, è una presa di voce; ed è la voce che viene isolata nel missaggio, come uno strumento solista di cui gli altri suoni, musiche e rumori, non sono che l'accompagnamento.*
>
> *Non si tratta, naturalmente, della voce delle grida e dei gemiti, bensì della voce come supporto dell'espressione verbale. E ciò che si cerca di ottenere registrandola non è tanto la fedeltà acustica al suo timbro originale, quanto la garanzia di un'intelligibilità senza sforzo delle parole pronunciate. Il vococentrismo di cui parliamo è dunque, quasi sempre, un verbocentrismo."*

1.2 Relativizzare la parola

> *"Nel cinema muto il contenuto dei dialoghi non costringeva dunque la messa in scena e l'interpretazione a valorizzarli parola per parola. Con il sonoro, questa libertà scompare progressivamente. Mano a mano che il cinema generalizza la parola intorno all'accezione teatrale e si ristruttura intorno ad essa, si allinea sempre di più sul modello di un continuum verbale linearizzato. I cineasti sono stati coscienti di questo pericolo e hanno cercato, agli inizi del sonoro, di relativizzare la parola, ossia tentare di inscriverla in una totalità visiva, ritmica, gestuale e sensoriale in cui essa non rappresentasse più necessariamente l'elemento centrale"*[30]

Il riferimento costante al cinema muto rispetto al sonoro non rappresenta affatto un paradosso: ai tempi del muto il rapporto del cinema con la percezione del tempo era piuttosto labile, la durata delle singola scene a causa della velocità di scorrimento in

30 *Michel Chion, L'audiovisione suono e immagine nel cinema, Lindau, Torino 2001, pag 146*

proiezione, non era fissata e cristallizzata. Il sonoro che ha imposto una velocità di scorrimento standard e quindi una durata sempre uguale delle scene, ha imposto anche una linearità dal punto di vista temporale degli eventi rappresentati. Nel cinema muto era frequente il montaggio sequenziale di primi piani ad esempio nelle scene di reazione collettiva a qualche evento; questa procedura non istituiva un rapporto temporale gerarchico tra il primo e l'ultimo piano, perché tutte le azioni erano percepite come simultanee. Il sonoro invece vincola l'immagine istituendo un rigido rapporto cronologico tra le inquadrature.

> *C'è un elemento musicale perfino nel cinema muto. Nel senso che un film, a differenza di un libro che puoi stare un giorno, un anno o cinque minuti a leggerlo, è come un'opera musicale che dura, poniamo, novanta minuti. E con il montaggio si fissa un rapporto di durata fra le inquadrature: ad esempio l'inquadratura A dura 3 secondi, l'inquadratura B 12, l'inquadratura C dura 1 minuto e 20 secondi, da questo rapporto nasce ovviamente un ritmo. E quindi anche qui facciamo una composizione ritmica che si imparenta con la musica anche semplicemente con il montaggio visivo. Nel cinema muto esiste perciò un ritmo preciso matematicamente calcolato, che deve venire rispettato. Se è stato girato a 24 fotogrammi deve essere riprodotto a 24 fotogrammi. L'elemento musicale ritmico prescinde perciò dalla colonna sonora.*[31]

Appare quindi evidente che la voce e la parola diventino elementi fondamentali per la costruzione della struttura filmica; il dialogo diventa il fulcro attorno cui il tempo cinematografico scorre, le parole diventano i punti di sincronizzazione dell'intero impianto audiovisivo.

Voco e verbocentrismo, oltre ad essere, una tendenza naturale dell'uomo, diventano quindi un elemento imprescindibile del cinema sonoro: tale costruzione voco-verbocentrica porta ad una inevitabile "ultra-attenzione" dello spettatore sul piano semantico da loro rappresentato e sulla costruzione del senso filmico tramite il discorso, secondo il modello e la struttura del teatro.

Relativizzare la parola significa quindi svincolarsi dall'obbligo di costruire il testo attraverso la voce, le parole, il discorso. Non si tratta di abbassare il livello

31 *Gli occhi e la voce - intervista a Franco Piavoli – a cura di Enrico Policardo, vedi Appendice*

gnoseologico della parola, bensì di innalzare il livello di tutte le altre componenti sonore presenti nei film (ed anche nella vita).

Chion nel definire il concetto di *parola-emanazione*[32] descrive ed elenca una serie di possibilità di manifestazione di relativizzazione della parola; nel cinema di Piavoli possiamo ritrovare, utilizzate in varia misura, praticamente tutte, evento questo che ha dello straordinario, dato che la parola-emanazione è un procedimento alquanto raro da riscontrare nella pratica cinematografica contemporanea (stando alle parole dello stesso Chion).

1.3 Desemantizzare la voce

Piavoli procede volontariamente ad una de-semantizzazione della parola, del dialogo, rendendolo nei suoi film, strumento sonoro capace di evocare e cogliere l'attenzione dello spettatore-ascoltatore solo ed esclusivamente per il fascino sonoro.

> *Con «Stagioni», un mediometraggio girato nel 1960, ho scelto di rinunciare alla parola come strumento di denotazione di un significato preciso e univoco, per usarla solo come suono. Mi piaceva riscoprire nel verbo il suono primitivo, la valenza fonica e musicale.*
>
> *In «Emigranti » (1963) i richiami confusi dei viaggiatori, la voce ossessiva dell'altoparlante e i lamenti nella sala d'aspetto rendevano meglio di ogni dialogo il dramma dello smarrimento.*
>
> *Con «Evasi » (1964) ho voluto sottolineare la sopravvivenza barbarica e selvaggia nella voce umana.*
>
> *Le parole sono anzitutto suoni che si creano con le corde vocali. Esse*

32 *Si ha parola-emanazione quando la parola non viene necessariamente sentita e compresa per intero, e sopratutto quando essa non è legata al cuore e al centro di ciò che si potrebbe chiamare in senso lato l'azione.*

Tale effetto di parola-emanazione può essere legato da un lato al fatto che il dialogo dei personaggi non è del tutto intelligibile, dall'altro al modo in cui il regista dirige gli attori e utilizza l'inquadratura e il decoupage, evitando di sottolineare le articolazioni del testo, il gioco delle domande e delle risposte, le esitazioni e le parole importanti, contrariamente alla regola applicata in quasi tutti i film. La parola diventa allora una specie di emanazione dei personaggi, un loro aspetto, allo stesso titolo della loro silhouette - in ciò significativo, ma non centrale per la messa in scena e per l'azione. Questa parola-emanazione, benché sia la più cinematografica, è la più rara, e il cinema sonoro l'ha utilizzata assai poco per ragioni complesse. La si trova tuttavia nei film di Jacques Tati, e per altro verso in Tarkovskij, Fellini od Ophuis, nonché in sequenze isolate di alcuni film.

Michel Chion, L'audiovisione suono e immagine nel cinema, Lindau, Torino 2001, pag 146

vengono modulate ed orchestrate con toni e timbri diversi secondo le situazioni e gli interlocutori.[33]

Si tratta quindi di rendere la parola difficilmente intellegibile per lo spettatore, disorientare, sviare l'attenzione dalla consecutio del discorso rendendolo non un susseguirsi di suoni privi di senso, ma tentando di costruire il senso del dialogo sul fascino evocato dall'accostamento, dalla giustapposizione di tali suoni. Il vocabolario utilizzato non ricorre alle strutture del linguaggio, non si costituisce sulla base di associazioni rispetto a modelli prestabiliti, ma fa leva sulla componente di istintività, su quella parte dell'uomo ancora slegata da modelli sovrastrutturali culturali, religiosi, linguistici.

Togliere il significato alle parole non è solamente un processo di alterazione della voce, una elaborazione delle caratteristiche peculiari di inviluppo, ma è anche, e soprattutto, giocare sulle possibilità di decodifica del suono da parte dello spettatore.

Fornire allo spettatore una lingua o un linguaggio di cui non possiede la chiave d'accesso è uno dei procedimenti classici per ottenere lo scarto semantico: una lingua straniera è per lo spettatore (come abbiamo avuto modo di constatare noi tutti parlando con degli stranieri) né più né meno che una cantilena (poliglottismo o uso di una lingua straniera)[34].

Nella sequenza del litigio dei contadini ne "Il Pianeta Azzurro" la tecnica utilizzata da Piavoli è esattamente questa. Uno strettissimo dialetto bresciano, di per sé di difficilissima comprensione, che Piavoli modifica ulteriormente troncando in editing audio i finali delle parole è la base di questo impasto vocale. Il risultato è un indistinguibile coacervo di suoni che, anche se non suffragati dalle visione delle immagini, risultano straordinariamente efficaci: sapremmo benissimo che si tratta di un litigio, vuoi per il tono, per il volume delle voci, comunque sia per qualche componente che tocca delle corde nel nostro archivio percettivo e le lega ad una situazione che ci è familiare.

In "Nostos" l'indagine sullo scarto semantico verrà portata al massimo: Piavoli compie una "ricostruzione", inventando per il film una lingua, modellandola su antiche lingue del mediterraneo e rendendo minime per lo spettatore le possibilità di istituire un rapporto "narrativo" con il dialogo e con la voce.

33

34 *Vedi appendice*

La lingua di «Nostos» è ricreata sulla falsariga di antichi dialetti mediterranei. Non l'ho tradotta perché non mi interessava trasmettere significati particolari, ma piuttosto dare il senso di fondo di una situazione e di un pensiero.

Ogni lingua ha un valore fonico prima che semantico. Anche in questo film, come in Pianeta azzurro, ho fatto largo uso di rumori naturali: la voce del vento, del mare, degli animali ... perché l'uomo è immerso nella natura. È natura.

Anche l'uomo d'oggi, anche l'uomo che navigherà negli spazi galattici sarà un elemento della natura che si muoverà nella natura. Scoprirà nuovi aspetti della natura e dovrà con essi stabilire nuove alleanze.

Senza mai perdere la memoria e la nostalgia della sua lontanissima infanzia.[35]

ed ancora:

In Nostos ho rinunciato al valore denotativo della parola con la sola eccezione della scena in cui il protagonista invoca la madre. Per il resto i dialoghi e i monologhi sono composti da idiomi antichi e talora inventati per esigenze foniche.[36]

Piavoli stratifica, moltiplica la presenza vocale, sovrappone linee di dialogo differenti per tono, timbro e volume: il risultato, pensiamo ad esempio ad Evasi, ma anche alle sequenze della stazione in Emigranti, alle scene corali nei lungometraggi è un muro sonoro, un intreccio vocale in cui nulla prevarica per densità informativa. Le voci perdono la possibilità di comunicare tramite le parole e diventano materiale sonoro incredibilmente malleabile (*proliferazine e adlib*).

L'effetto percettivo sullo spettatore è straniante anche per la costante mancanza di sincrono tra gli eventi sonori e vocali; Piavoli gira e monta immagini che "amplifichino" le possibilità di accostamento, che siano "docili" alla sonorizzazione specie dal punto di vista temporale. Eventi reiterati, scorrere d'acqua, rumori meccanici, ma anche e soprattutto vociare di masse. Il sincrono su questi elementi visivi è

35 *Gianni Aiello, Alberto Cattini, Noris Zuccoli: "Franco Piavoli"- Circolo del Cinema di Mantova – Casa del Mantegna. Mantova. 1994*
36 *Ibidem*

decisamente più labile.

Voci in e voci fuori campo (che assomigliano quasi a voci off, di commento), come in “Emigranti” interagiscono e si mescolano creando un flusso sonoro che non viene percepito come costituito da due piani distinti, perché il processo comunicativo é slegato dalla procedure abituali: come detto manca un emittente effettivo, dato che l'asincrono è decisamente sviante per lo spettatore, e per il medesimo motivo anche l'identificazione del destinatario è impossibile.

Voci e suoni non appartengono direttamente all'immagine, tuttavia non sono totalmente svincolati da essa: si crea un rapporto audiovisivo di natura ambigua in cui la voce e le parole dell'uomo sembrano avere un destinatario ideale, sembrano costituirsi, tutte assieme, in un flusso di coscienza del genere umano, in un coro tragico.

La voce umana, assieme a quelle degli altri esseri umani ed i rumori del mondo esterno, si propaga e si disperde, diventa solo un suono senza emittente e senza destinatario: le parole diventano il supporto fisico della voce, come la pellicola lo è per il film.

2. Il rumore

2.1 Una battaglia estetica: il rumore dimenticato

Con una divisione assolutamente arbitraria potremmo indicare con il termine “rumore” ogni elemento della colonna audio che non sia in maniera evidente una composizione musicale. Il criterio è piuttosto labile: nulla vieta infatti nei film che anche brani musicali vengano utilizzati per sonorizzare degli eventi visivi, con lo stesso valore che potrebbe avere un normale frusciare del vento, o un vociare di persone, o qualsiasi suono ci venga in mente.

Il punto del discorso è esattamente questo; il processo di desemantizzazione della voce umana è indirizzato proprio alla creazione di un materiale sonoro che non abbia implicazioni e vincoli di accostamento, sia dal punto di vista del significato, come ampiamente detto, sia dal punto di vista dell'economia “armonica” della composizione.

Si tratta in definitiva di una battaglia estetica, come quelle di Varése, Schaeffer, Cage, per liberare il rumore dall'ambito della cacofonia e renderlo, come lo sono i suoni armonici, normalissimo materiale da costruzione sonoro; ogni evento acustico deve poter essere utilizzabile per la composizione, senza alcun tipo di vincolo.

Voci, suoni, rumori, musica, si livellano esteticamente tra loro (nel suo significato percettivo) su uno stesso piano, lo stesso piano su cui giace, nella concezione di Piavoli, il ruolo della componente visiva.

Così come in musica, anche nel cinema i rumori sono stati i reietti del suono, non solo nel loro utilizzo ma anche nelle analisi. L'attenzione degli studi sul suono nel cinema, si è sempre focalizzato sulla musica (l'argomento più ampiamente trattato), sui dialoghi, o sulla voce, i rumori, disprezzati dalla teoria, hanno finito per essere trascurati e considerati come elementi sonori il cui solo valore risiede nell'utilità.

Questa scarsa considerazione è, per gran parte del cinema classico, proporzionale alla scarsa presenza dei rumori, nei film stessi. Abbiamo tutti ben presenti i tipici suoni del cinema – il fischio del treno, gli spari, il galoppo dei cavalli, il rumore di macchina da scrivere, ecc – ma probabilmente non si fa troppa attenzione a quanto essi intervengano solo puntualmente e siano estremamente stereotipati.

Le ragioni di questa situazione sono al contempo tecniche e culturali.

La ripresa sonora si è sempre focalizzata sulla voce, per renderla il più possibile comprensibile, e sulla registrazione della musica: in questa ottica i rumori erano solo un disturbo sul piano sonoro, impedendo una perfetta intelligibilità del dialogo e si preferiva quindi sostituire i rumori dal vero con dei rumori stereotipati aggiunti in post produzione. Per l'altro verso "il rumore" è sempre stato un elemento del mondo sensibile terribilmente svalutato sul piano estetico; è sufficiente pensare a quanti, ancora oggi, ritengano impossibile fare musica con il rumore.

Agli inizi del sonoro furono, guarda caso, sempre gli stessi ad indagare sulle possibilità di un utilizzo costruttivo del rumore nel cinema: Vertov, Pudovkin ed i francesi Renoir e Duvivier tentarono di mantenere la presenza dei rumori anche durante il dialogo, Siodmak con Abschied (1930) creò un film giocando sui rumori domestici e condominiali. Tali esperimenti furono favoriti, nel trapasso al sonoro, dalla scomparsa della musica da buca, che obbligò ad una ulteriore concentrazione sui dialoghi e sull'espansione dell'ambiente sonoro, limitando la presenza musicale alle fonti diegetiche.

Successivamente la musica riprese e aumentò il vigore e la portata narrativa rispetto al film, prendendosi carico di mimare ed in taluni casi sostituire il suono dal vero e la presenza di rumori.

La situazione cambierà radicalmente con l'avvento del suono multipista permettendo una descrizione dell'ambiente su più livelli e con una notevolissima libertà di sovrapposizione sonora.

2.2 Vero e verosimile (e non solo)

Eliminare la possibilità per il rumore di esistere nel cinema, è una violenza ai danni della percezione umana. Il rumore, le cui manifestazioni sono illimitate, è la testimonianza della continuità il mondo reale ed il mondo fittizio del cinema.

Il documentario prevede ad accetta nel suo manifestarsi (come genere cinematografico, volendolo chiamare così) il ricorso ad immagini e suoni dal vero, ed anzi è proprio su questo aspetto che costruisce il suo peculiare rapporto con lo spettatore. Dal documentario si esige massima aderenza alla realtà e trasparenza dell'autore il quale diventa non interprete ma tramite "senza filtro" della realtà: nulla è più falso e superficiale di tale affermazione, che nega in primis le possibilità espressive e creative

del documentario e va incontro ad un paradosso che vedrebbe negli autori di documentari semplici e meccanici esecutori, quando è evidente, che anche una barzelletta, raccontata da una persona piuttosto che un'altra suscita reazioni ben diverse. Non si tratta qui di definire i limiti del documentario, né tantomeno aprire una sterile polemica, ma far riflettere a proposito della catalogazione che subiscono certi prodotti e della conseguenze di interpretazione che di essi viene fatta: a meno di avere a che fare con un mercato cinematografico corretto e colto, è piuttosto difficile credere che l'ambito in cui un prodotto viene inserito non influenzi il registro percettivo.

Ho voluto creare, suggerire, delle prospettive sonore che diventano delle prospettive poetiche ed emozionali.

Nella costruzione de «II pianeta azzurro» c'è molto l'uso del primo piano, del dettaglio strettissimo e del campo lunghissimo, sia sul piano visivo che su quello sonoro.

Ho voluto autolimitarmi a quest'esperienza. Fare un cinema che si affidi per la colonna sonora esclusivamente ai rumori, agli effetti, e anche quando c'è la presenza della voce umana questa sia usata come vocalizzo, come fonema.

E uno dei problemi fondamentali della mia ricerca. Non sono uno scienziato, né voglio essere un documentarista. Quando c'è la battaglia fra il ragno e la libellula, gli stridii molto acuti, quasi dolenti non sono i loro, ma quelli di un pavone. Perché per quanto tu usi un microfono potentissimo, mai capteresti degli stridii «autentici» di quel tipo. Cerco di esprimere certe cose con i mezzi che ritengo più funzionali e coerenti con il discorso di fondo e un'etica di fondo. Con il ricorso a quella sonorità, a quel «dialogo», mi premeva esprimere una situazione di aggressore e aggredito.

Così come poi, portando al parossismo un procedimento, ho tagliato alcune sillabe alle urla dei contadini che litigano per sottolineare l'aggressività umana. Così, quando discorrono all'interno della casa, non sono comprensibili. Contava la loro espressività sonora. Va aggiunto che tutte le situazioni umane del film non sono situazioni documentaristiche in senso stretto, ma sono ricostruzioni. Nessuno di quegli uomini, di quei contadini è

stato colto dal vero. Tutti si sono prestati a ripetere i gesti della loro stessa vita o a interpretare situazioni che non gli appartenevano. C'è stata da subito una connessione della tecnica documentaria e di quella della fiction. Esiste, a mio parere, una situazione di continuità fra un genere e l'altro, anche se le industrie cinematografiche impongono paratie, alternative. A volte la scelta deve essere precisa, in altre occasioni si può sconfinare continuamente da un canale all'altro, senza neppure porsi il problema. Non era un problema se stessi facendo un documentario o un film a soggetto o una fiction di fantascienza o di poesia o di scienza; il solo problema era quello di trasmettere questa mia piccola filosofia, questa mia esperienza di vita, di storia.[37]

Il cinema di finzione impone degli standard, un *aut aut* che obbliga a stare dentro o fuori ad un certo ambito comunicativo, ovvero ad adottare o meno un certo tipo di grammatica del linguaggio cinematografico; se questo problema è di per sé sormontabile, non lo è altrettanto la calcificazione delle dinamiche percettive e del gusto del pubblico.

Il "rumore", preso come simbolo di una serie di reietti audiovisivi, che hanno tutti a che fare con gli aspetti fenomenici del manifestarsi cinematografico più che con i suoi contenuti (bene o male abbiamo sdoganato culturalmente ogni tipo di tematica, anche quelle più moralmente turbanti), diventa quindi un elemento fondamentale per discutere le possibilità di manifestazione audiovisiva non solo per il documentario (la cui catalogazione è di carattere assolutamente sovrastrutturale) ma per il cinema stesso.

Il cinema si nega la possibilità di essere reale per poter essere verosimile: ecco perché, come detto, il rumore è un elemento di disturbo per il *continuum* audiovisivo, per l'intero impianto percettivo del cinema che predilige sempre la chiarezza e la linearità, ovvero una struttura disegnata a sorreggere la narrazione, la "truffa" del cinematografo.

La realtà in cui ogni giorno viviamo è ben diversa. La realtà è confusa, contraddittoria, difficilmente penetrabile, soprattutto perché ne siamo assuefatti; il nostro interesse per il mondo, per gli altri, per ciò che ci sta intorno è decisamente scarso, e riversiamo sul cinema, non una voglia di evasione metafisica dalla realtà ma per un certo verso il ruolo di interprete della nostra vita.

37 *Gianni Aiello, Alberto Cattini, Noris Zuccoli: "Franco Piavoli"- Circolo del Cinema di Mantova – Casa del Mantegna. Mantova. 1994*

Piavoli scavalca questa coercizione percettiva del cinema tentando non di simulare il mondo ma di offrire allo spettatore degli stimoli sensoriali dimenticati o sopiti. Riproporre artificialmente delle situazioni, come quella dei contadini, è una scelta che va verso questa direzione: non c'è esigenza di verosimile, ciò che è importante è lo studio, l'attenzione sul modello proposto. In fin dei conti siamo al cinema e stiamo guardando immagini bidimensionali su uno schermo: senza uno sforzo immaginativo e di immedesimazione andremmo poco lontano dalla poltrona su cui siamo seduti.

Il cinema, nell'accezione in cui lo intende Piavoli, non può e non deve limitarsi a raccontare e rappresentare storie, il cinema potrebbe essere una maniera per (ri)educare i nostri sensi.

2.3 Spazio e tempo: il potere del suono

> *Con l'espressione valore aggiunto designiamo il valore espressivo e informativo di cui un suono arricchisce un'immagine data, sino a far credere nell'impressione immediata che se ne ha o nel ricordo che se ne conserva, che quell'informazione o quell'espressione derivino "naturalmente" da ciò che si vede, e siano già contenute nella semplice immagine. E sino a procurare l'impressione, eminentemente errata , che il suono sia inutile, e che esso riproduce un senso che invece introduce e crea, sia di bel nuovo, sia tramite la sua differenza con ciò che si vede.*[38]

La definizione di Chion pone l'accento soprattutto sull'interazione invisibile che hanno audio e video nei film e quanto poco sia preso in considerazione l'apporto effettivo della colonna audio sull'interpretazione stessa del film. Molte volte dimentichiamo che effetto possano avere sullo spettatore eventi sonori di varia natura che interagiscono con l'immagine. Il suono, che sia esso musica o meno, può annullare la percezione temporale, consentendo al montaggio video di compiere salti avanti o indietro nel tempo, può annullare gli spazi e le distanze, rendendo un viaggio lungo il tempo di una canzone, ma può viceversa condensare tempo e spazio, sottolineare istanti e gesti istantanei che il solo sguardo perderebbe. Pensiamo a cosa sarebbe un colpo di pistola senza il suo suono, o un pugno sferrato senza il peculiare (e standardizzato percettivamente) suono.

38 *Michel Chion, L'audiovisione suono e immagine nel cinema, Lindau, Torino 2001, pag 12*

Ci dimentichiamo cioè che il suono introduce il tempo “cronologico” nel cinema come elemento imprescindibile: l'interruzione del flusso audio romperebbe irreparabilmente la continuità narrativa e la costruzione del verosimile compiuta fino a quel momento dal film. Lo spettatore dall'introduzione del sonoro nel cinema si è assuefatto all'onnipresenza dalla colonna audio, perché essa è effettivamente sempre presente sul bordo della pellicola, e anche se non vi è impresso “intenzionalmente” alcun suono, qualche suono lo produce comunque.

Paradossalmente, come intuì Robert Bresson, il sonoro ha introdotto come suo negativo, il silenzio nel cinema: come detto però non esiste la possibilità di una vera e propria assenza del suono, perché questa verrebbe percepita come un errore, un'imperfezione tecnica del film. Sarebbe come guardare un film su una pellicola seriamente danneggiata, si finirebbe col guardare non più il film nel suo svolgersi, ma il supporto: ci si renderebbe conto cioè dell'inganno (o della magia) del cinematografo, del fatto che un film non è altro che un rullo di pellicola (ma il discorso può andare bene anche per i DVD).

Questo discorso non vuole portare a teorizzare un cinema strutturato sul “trauma” da visione, sull'interruzione del flusso audiovisivo, sulla sofisticazione delle modalità comunicative attraverso cui si sviluppa il cinema: lo spettatore cinematografico è il risultato di condizionamenti lunghi almeno quanto la storia del cinema stesso, che ne hanno ingessato le capacità di associazione audiovisiva e reso l'esercizio dello spazio di attenzione schiavo delle parole e dell'azione. I nuclei attorno cui si costituisce il cinema, inteso come “evento audiovisivo narrativo” ruotano tutti attorno a tecniche di “imbrigliamento” dello spettatore, sia sul piano visivo che sul piano sonoro (a livello quasi subliminale).

La strada intrapresa da Piavoli (ma non solo) opera su un piano comunicativo diverso non nelle modalità o nei mezzi usati bensì nei fini. Piavoli sembra volerci dire che una strada diversa è praticabile, che il cinema non è un rapporto gerarchico e consequenziale di avvenimenti, inquadrature, suoni, dialoghi. Il cinema è un mondo creato dall'immaginazione umana: Piavoli attraverso il suo cinema sembra voler far vedere (e sentire) il mondo reale che abbiamo dimenticato, il mondo della natura, in tutte le possibili percezioni contraddittorie in cui essa si offre. La lettura dei suoi film non deve essere strutturata su paradigmi strettamente cinematografici, ma deve gioco forza includere uno sguardo diverso sulla realtà stessa.

Per esprimere certe cose indicibili, inafferrabili come il passare del tempo notturno, un tempo che consideriamo sempre pochissimo perché non lo viviamo, c'è bisogno di dare una durata particolarmente ampia all'inquadratura e ai segnali visivi e sonori, anche minimali, che provengono dall'inquadratura. (...)

Nel sonno si possono cogliere i riflessi condizionati. Nel film c'è il passaggio di un aereo supersonico che provoca il movimento di una gamba del contadino. E questo ci può far pensare a quante cose si muovono dentro il nostro cervello elaborate dal sonno. Mi interessa di più rappresentare il sonno in questo senso piuttosto che ricostruire un sogno ipotetico, come è stato fatto egregiamente da altri.[39]

Nelle righe sovrastanti Piavoli parla di una scena de "Il Pianeta Azzurro", attribuendo un valore enorme all'interazione dell'uomo con lo spazio audiovisivo in cui vive. Il tipo di cinema da lui proposto tenta di seguire una via che non utilizzi tecniche di affabulazione cinematografica, di captatio dello spettatore, di coercizione audiovisiva. Il suo cinema, per la mancanza di una narrazione costituita sul principio di "azione e reazione", si offre come viaggio interno e non esterno allo spettatore stesso: non sapremo nulla in più riguardo a qualcuno o qualcosa, sapremo molto di più solo riguardo a noi stessi, alla nostra capacità di guardare e ascoltare il mondo che ci circonda.

2.4 Suoni dal vero

2.4.1 Limiti tra scelte ed esigenze

Siccome io procedo in modo sperimentale, direi in modo quasi amatoriale, non dovendo dare delle risposte ai committenti e non dovendo seguire quindi dei canoni professionali e delle rigide regole di mercato, faccio delle prove, degli esperimenti. Allora in base a questi vedo quali emozioni si risvegliano in me, quali sentimenti, quali sensi, poi li verifico con i miei collaboratori e con gli amici e con il pubblico e in base a queste altre risposte vedo quali segnali possono avere un raggio di interpretazione univoco e quali invece possano essere aperti ad un significato

39 *Gli occhi e la voce - intervista a Franco Piavoli – a cura di Enrico Policardo, vedi Appendice*

polisemantico.[40]

Negare la componente artigianale dei film di Piavoli sarebbe un errore molto grave, che porterebbe ad una serie di conseguenze sul piano dell'interpretazione stessa dell'opera. Le scelte stilistiche, quantomeno quelle dei primi lavori furono condizionate da limiti tecnici piuttosto vincolanti: gli strumenti a disposizione per un dilettante erano, ai tempi, una cinepresa 8mm e i più fortunati un registratore su pista magnetica (il mitico "geloso" per intendersi) che, ovviamente non permettevano grosse possibilità per la resa qualitativa e la malleabilità dei materiali.

Se per gran parte del cinema amatoriale, una volta arrivato il sonoro, si schiusero le possibilità espressive senza precedenti, è anche vero che l'impossibilità di un sincrono labiale perfetto, indirizzò verso un uso stereotipato della rumoristica o, peggio ancora, un abuso del tappeto musicale.

Ma è proprio in questo contesto che va studiata la strada intrapresa da Piavoli, è in questa ottica che la scelta di non percorrere la via più semplice assume massimo valore.

> *Nomino i classici del muto anche perché essi operavano in condizioni per certi aspetti vicine alle nostre, almeno per quanto riguarda l'impossibilità o le difficoltà dì realizzare il sincrono labiale. Se mai noi, con l'avvento del sonoro magnetico e con la diffusione dei microregistratori, possiamo impiegare tecniche nuove per raccogliere e maneggiare un abbondante e genuino materiale sonoro. Ed allora l'inquadratura sonora, la scelta dei suoni isolati o ravvicinati, il montaggio sonoro, l'asincronismo ecc, già teorizzati nel '28, potrebbero venire convenientemente rispolverati.*[41]

La ristrettezza di mezzi in cui è (o era) costretta l'amatorialità in campo audiovisivo fu per molti campo di sperimentazioni e idee innovative, obbligando a sfruttare al massimo le possibilità espressive consentite da tali strumentazioni: un'indagine così intensa sui limiti della percezione sonora ed i risultati ottenuti sono, viste le contingenze, assolutamente notevoli per il cinema di Piavoli.

Quello che caratterizzerà i lavori successivi ed in particolare i lungometraggi, realizzati con possibilità tecniche ben più ampie, sarà appunto la prosecuzione dell'approccio creativo dei primissimi cortometraggi, il medesimo spirito di indagine, la stessa libertà,

40 *Gli occhi e la voce - intervista a Franco Piavoli – a cura di Enrico Policardo, vedi Appendice*
41 *Gianni Aiello, Alberto Cattini, Noris Zuccoli: "Franco Piavoli"- Circolo del Cinema di Mantova – Casa del Mantegna. Mantova. 1994*

l'impianto fondamentalmente artigianale.

2.4.2 Suoni dal vero: ripresa ed elaborazione

"Il pianeta azzurro" è tutto ricostruito a livello audio, però a monte della ricostruzione c'è uno sguardo, un'osservazione paziente ed attenta. Piavoli rivolge moltissima cura al campionamento e all'elaborazione dei suoni, ma prima ancora alla ricerca, all'esplorazione del mondo (il suo mondo).

> *Sempre con Neria andavo per campi. Mattina e sera, estate e inverno. Con il cavalletto sulle spalle e una vecchia Arriflex 35 mm. che, insieme a molta fiducia, mi aveva portato da Roma Silvano Agosti e con un magnetofono.*
>
> *Dal punto di vista economico e produttivo va considerato che la registrazione e l'elaborazione dei suoni non costano molto: basta un magnetofono a velocità regolabile e qualche nastro. E poi molta pazienza nel montaggio, nella sincronizzazione e nel missaggio. Anche per realizzare «Nostos», avendo deciso di esprimere con un vocabolario perduto le vicissitudini dell'uomo errante, ho dovuto elaborare le immagini, i suoni e le musiche con particolare lentezza. Anche qui la «trama» è costruita con segnali visivi e sonori, con rimandi analogici, con evocazioni e atmosfere. Come fa il musicista con il suo strumento: egli prova e riprova, senza fretta, per trovare le note e le sequenze atte a raccontare la sua «storia».*
>
> *Certo questo modo di fare cinema non è facilmente conciliabile con il consumo corrente. Eppure è un modo possibile e, per certi versi, insostituibile.*
>
> *Sulla terra, oltre alle autostrade, ci sono ì sentieri. E percorrendo questi a volte si arriva in luoghi altrimenti inaccessibili. Naturalmente, con Neria.*[42]

La fase di ripresa del suono riveste un ruolo fondamentale nell'iter produttivo del film, fin dai tempi dei primi cortometraggi. Il suono viene prelevato dal vero, sia sulla base di esigenze pregresse, sia sulla base di necessità che compaiono alla luce del montaggio.

> *La componente visiva e quella sonora vanno in contemporanea, proprio perché ho il lusso di lavorare senza limiti di tempo. Di solito faccio delle*

42 *Gianni Aiello, Alberto Cattini, Noris Zuccoli: "Franco Piavoli"- Circolo del Cinema di Mantova – Casa del Mantegna. Mantova. 1994*

riprese di immagini e faccio un primo montaggio della sequenza, in virtù di questa faccio delle riprese sonore e le monto, alcune in sincrono altre in asincrono, le associo e compio un premissaggio nel mio piccolo laboratorio. E quindi anche in seguito questo mi può nascere lo spunto per cambiare la sequenza, per cercare nuove immagini ma anche nuovi suoni.; può avvenire anche che il fascino e l'incanto di certi suoni che rientrano nel paesaggio acustico che avevo in mente, o che ne erano completamente estranei, me li faccia riprendere, li catturo, li registro e sono poi questi che mi fanno cercare delle immagini che si sposino con questi suoni o che mi facciano approfondire il discorso che ho in mente. C'è quindi una continua interferenza tra suoni ed immagini, già nella fase di lavorazione. Non c'è una netta distinzione fra la fase delle riprese e quella del montaggio, intercalo continuamente le riprese visive a quelle sonore.[43]

Nelle sequenza iniziale de "Il Pianeta Azzurro" il montaggio visivo procede per accostamenti di agglomerati ghiacciati ripresi in macro che passo passo si disgregano sciogliendosi, gocciolando, lasciando il passo al clima mite della primavera e allo scorrere libero delle acque. Nelle sequenze di "sgocciolamento" Piavoli esaspera il suono delle gocce, rendendolo un'emanazione ideale. Il suono si moltiplica, si ripete, cambia velocità e prende varie direzioni: l'ambiente descritto non è quello diegetico, si arricchisce di un "intorno" che non è fisicamente presente o quantomeno descritto.

Nelle sequenze iniziali de "Il Pianeta Azzurro", con il suono dello scioglimento dei ghiacci, il gocciolio dell'acqua. Ecco quei suoni sono sintetizzati o sono suoni concreti ?

Sono suoni concreti che ho registrato assieme a mia moglie Neria, e che abbiamo preso a seconda dello scorrimento dell'acqua, se scorre ad esempio sui sassi, se precipita da una cascata, prima alta e poi bassa, accentuando così più gli acuti o i gravi. Questi suoni li ho poi accostati per creare questa breve sinfonia. Alcuni li ho campionati e modificati variando la velocità ad esempio. Come ho fatto con il suono dello scorrere rapido dell'acqua, che ho ancor più accelerato per sottolineare l'effetto delle scintille visive che si formano sull'acqua corrente con il riflesso del sole: ho

43 *Gli occhi e la voce - intervista a Franco Piavoli – a cura di Enrico Policardo, vedi Appendice*

portato il nastro da velocità 16 a 24, ad esempio.

Ed anche i primissimi suoni di gocce, così enfatizzati sono suoni concreti?

Quelli sono sempre suoni concreti che forse ho riverberato in sede di missaggio."[44]

In Nostos, che come detto nel paragrafo precedente, rappresenta la punta massima della sperimentazione sulla voce ed il linguaggio, ritroviamo anche esempi limpidissimi del tipo di approccio sonoro, del tipo di sonorizzazione che Piavoli utilizza ed ha utilizzato nei suoi film.

Anche in questo film è frequente l'uso del suono simbolico e dell'asincrono. Nella scena in cui il protagonista, abbandonata la zattera, nuota solitario in mezzo al mare, mentre la macchina da presa inquadra costantemente il suo volto, la colonna sonora è assai complessa e precisamente composta da: a) rumore di acqua, b) balbettii e monosillabi del protagonista; fuori campo: e) grida di gabbiani e urla di donne (le stesse che si erano sentite nella scena iniziale dell'assedio), d) lamenti di uomini e di animali, e) grida di battaglia e sferragliare di armi.

È evidente che in questo caso il tessuto sonoro, formato dalla successione e dalla sovrapposizione di suoni realistici e simbolici, sincronici e asincronici, diegetici e non diegetici, ha una funzione espressiva determinante e certo non meno importante dell'immagine.

Il volto dell'uomo che nuota affannosamente esprime paura e disperazione mentre la sequenza sonora, senza ricorrere al monologo o al commento parlato, evoca il terrore, la violenza e il dolore che il protagonista ha subito e insieme causato in battaglia. Senza una parola essa evoca il rimorso, la lacerazione della coscienza e l'interrogativo sull'aggressività che ci inquieta e tormenta.[45]

2.5 Montaggio audio: possibilità di definizione del "piano sonoro"

Con l'espressione suono simbolico Piavoli si riferisce ad un funzione evocativa del suono, un riferimento a qualcosa di non presente nella scena, se non a livello ideale. Nella sequenza citata ad esempio, il suono simbolico ha una funzione sostitutiva rispetto

44 *Gli occhi e la voce - intervista a Franco Piavoli – a cura di Enrico Policardo, vedi Appendice*
45

ad una voce fuori campo, ad un commento parlato, o ad un flashback nel montaggio video.

Il suono, così trattato, rende riconoscibile il suo rapporto informativo rispetto all'immagine, la componente sonora si stratifica su più livelli, uno che descrive il presente ed uno che evoca il passato.

Esiste la possibilità quindi di delineare un processo di montaggio sonoro che possa essere assimilabile a quello visivo sul piano dell'intreccio narrativo?

L'intervallo tra due giunte identifica comunemente un piano nel montaggio video, la cui riconoscibilità è piuttosto evidente in quanto esiste un "salto" di continuità tra un inquadratura ed un altra, anche se legate tra di loro in maniera logica, analogica oppure assolutamente slegate.

Viceversa, proprio per le esigenze tecniche e narrative legate alla colonna audio, per la sua natura di flusso ininterrotto, è difficile, se non impossibile, delineare e decifrare similarmente un piano sonoro; Godard aveva provato a rendere udibile le giunte di montaggio sulla colonna audio, con il risultato che, una volta abituato l'orecchio al tic del taglio, la percezione rimane immutata, sia dal punto di vista temporale che dal punto di vista delle associazioni di montaggio possibili (secondo gli usi del montaggio visivo).

Ma a differenza di quello che succede nella parte visiva, la cui lettura procede orizzontalmente e cronologicamente, la componente sonora necessita di una lettura (o un ascolto) verticale che scomponga, secondo le istanze e le esigenze dei tipi di ascolto (causale, semantico, ridotto, come ha individuato Chion[46]), gli elementi di cui è costituita. Se il montaggio video stratificando le sorgenti visive genera confusione e perdita di intelligibilità per lo spettatore (pensiamo al semplice split-screen), nel montaggio sonoro è possibile, se non piuttosto comune, stratificare sorgenti sonore diverse che verranno percepite senza problemi di comprensione dallo spettatore.

Coerentemente con quanto detto al riguardo della voce, per ipotizzare un montaggio sonoro espressivo in chiave narrativa, è necessario lavorare su un materiale audio di per sé neutro: desemantizzare la voce consente, come ampiamente detto, di livellare ontologicamente ed esteticamente il materiale, decentrando l'attenzione dal dialogo all'intreccio delle componenti sonore, di cui la voce non è altro che una manifestazione.

46 *Michel Chion, L'audiovisione suono e immagine nel cinema, Lindau, Torino 2001, pag 29 e seg.*

Negare però che il cinema (e tutte le manifestazioni espressive dell'uomo) sia fondamentalmente antropocentrico, sarebbe negare un'evidenza e mentire rispetto alla natura stessa dell'uomo.

3. La Musica

3.1 Premesse

Saremmo dovuti partire, a rigore logico e cronologico, in questa analisi, proprio dalla musica che è è l'elemento sonoro del film per eccellenza, nonché appunto il primo. Affrontare per il ultimo il problema della musica nel cinema di Piavoli non si configura come una scelta dettata da canoni stilistici bensì dettata dall'esigenza di fornire al lettore gli elementi non in un ordine cinematograficamente gerarchico bensì, e perdonate la barbarie linguistica, Piavolianamente gerarchico.

> *Pensa che la sua formazione, il fatto di provenire dalla fotografia, possa avere in qualche modo influenzato le sue scelte musicali ?*
>
> *Questa è una domanda che nessuno mi ha mai posto e che francamente non mi ero mai posto nemmeno io. Comunque penso di no.*
>
> *Non credo, per il semplice fatto che io non è che venga dalla fotografia, forse come dicevo prima, vengo più dagli occhi e dalla voce. Nel senso che mi ricordo che fin da ragazzino, ancora prima di fare fotografia, benché a dire il vero fotografo da quando avevo nove anni, beh, quasi contemporaneamente insomma alla ricerca di immagini da catturare, da definire, ho sempre cantato, solfeggiato con la voce, ho sempre cercato di esprimermi musicalmente, e ho poi sempre sofferto per non aver studiato il pentagramma e per non aver potuto fare il musicista. Sono quindi sempre stato affascinato dai suoni che ricevevo dagli altri, dalle musiche che sentivo e dai suoni della natura, e dall'elaborazione elementare dei suoni che potevo fare con la mia stessa voce o magari ritmando un bastone su una lamiera, o su una cassa acustica di legno, oppure prendendo una semplice canna vuota e modulando dei suoni soffiandoci dentro. Sentivo il fascino di questi suoni che si spandevano e che poi riecheggiavano a seconda degli ambienti.*

Qui nello scalone di casa mia c'è ad esempio un riverbero fortissimo. Ogni luogo ha le sue particolari sonorità, e noi ci muoviamo in un paesaggio acustico che ha delle risonanze tutte particolari, una diversa dall'altra. Ed è per questo che ti rechi in un posto preciso, perché solo lì senti un fascino particolare di queste risonanze e allora ci giochi.

Non vorrei ripetermi, ma questo va a risalire non solo alla prima infanzia ma alla fase fetale prenatale, dove nel liquidi amniotico l'essere vivente già sente delle vibrazioni e dei ritmi.[47]

La musica c'è, esiste ed è importante nella vita e nel cinema di Piavoli, ma non è una musica formata da note, è una musica percepita nella vitalità del mondo, nelle voci nei rumori, e solo in ultimo (e non ultimo) nella musica – intendendola nel significato che potremmo trovare sul dizionario – non perché essa sia un elemento poco importante, ma forse perché più cosciente e sovrastrutturale degli altri. Musica è ciò che percepiamo come tale, potremmo anche chiamarla in altra maniera.

3.2 Film e musica

3.2.1 Film e musica: il cinema muto

La riflessione sulla musica nel cinema parte spesso dalle discussioni sulla necessità, anzi sulla indispensabilità, della sua presenza. Le prime argomentazioni al proposito si possono ridurre ad alcune categorie fondamentali: musica come neutralizzazione dei rumori, musica come neutralizzazione del silenzio, musica come completamento sensoriale, musica come fattore di continuità nel film.

Se è innegabile che inizialmente la musica fu utilizzata come *coprirumori*, è altrettanto vero che la riflessione sulle conseguenze psico-percettive inizio quasi da subito.

Ridono a crepapelle ...ma non si ode alcun suono. Sembra che quegli uomini siano morti, e che le loro ombre siano condannate a giocare eternamente a carte, in silenzio.[48]

47 *Gli occhi e la voce - intervista a Franco Piavoli – a cura di Enrico Policardo, vedi Appendice*

48 Maksìm Gor'kij a prorposito del film "Una partita a carte" dei Lumiére (1895) tratto da *La musica nel film,* Sergio Miceli, pag.19

Il silenzio era ancor più fastidioso del rumore perché conferiva un' alone irreale alla visione delle immagini sullo schermo. L'importanza della musica divenne evidente fin da subito, come "sostituto di tutti gli altri sensi" come osservò acutamente Ernst Bloch, o come ausilio per scavalcare la bidimensionalità delle immagini sullo schermo, in relazione al fatto che ogni evento nella vita reale è associato ad un suono. Chion, sintetizzando e riprendendo tali riflessioni conclude che *"una cosa esiste, in senso fenomenologico, se interessa almeno due sensi contemporaneamente"*[49].

Le immagini in movimento ma immerse nel silenzio totale, per il fatto di venir percepite come parti integranti della diegesi filmica appaiono fredde e nude, specie in concomitanza della sala buia, generando nello spettatore un senso di paura insostenibile, come se avessero che far non con una riproduzione della realtà ma una sua ombra.

La psicologa tedesca Helga de la Motte non accoglie in toto la tesi della paura, bensì propone la tesi che la musica nel cinema ha che fare *"con i processi mediatori della riduzione delle funzioni dell'io, cioè della riduzione dei riferimenti alla realtà"*; in sostanza viene istituita una relazione tra il buio e la possibilità di istituire dei rapporti spaziali tramite l'udito, così come *"il bambino nella cantina buia canta per rassicurarsi dello spazio tramite il senso dell'udito, che può interpretare la riflessione delle onde sonore"*.[50]

Il ricorso all'analogia spettatore-bambino ricorre in diverse teorie e sottolinea come la musica per il cinema venga messa in relazione innanzitutto con necessità ataviche, psicologicamente motivate e dalla valenza pre-estetica. Alla luce di tali considerazioni si desume che lo spettatore medio non presti di solito attenzione alla colonna sonora, e si accorga di essa solo in rari momenti, quando il regista ed il compositore le hanno accordato una funzione particolare. Altrettanto comprensibile è l'indifferenza, tipica dei primi anni, verso il tipo e la qualità di musica proposta; ogni supporto andava bene, dato che le motivazioni più arcaiche e basilari non richiedono una presa di coscienza della sua presenza, dato che essa funziona a livello subliminale.

Nel cinema muto non fu mai messa in dubbio la necessità di fornire una continuità sonora al film, tranne in momenti in cui si volesse deliberatamente il silenzio come "assenza espressiva".

49

50 Helga de la Motte-Haber e Hans Emons*, Filmmusik.Eine systematische Beschereibung,* Carl Hanser Verlag, Monaco-Vienna 1980, p.190

Garantire continuità al film, sorreggere passaggi visivamente deboli, sottolineare momenti forti, sarà sempre, anche con l'avvento del sonoro, una costante istanza della musica. Come conseguenza negativa sarà proprio questa tendenza ad usarla per conferire continuità, correggere o sostenere i momenti deboli della narrazione: questa prassi ha portato, inevitabilmente al disinteresse per la qualità del prodotto musicale in favore di un indifferente "tappeto sonoro".

3.2.2 Il cinema sonoro

Passando per il già citato ed impropriamente chiamato "Manifesto dell'Asincronismo", le teorie e le estetiche riguardo alla musica ed il film si susseguirono numerose, dimostrando un interesse sempre dei teorici per un rapporto per nulla scontato e piuttosto complesso.

Il cinema sonoro nasce come esigenza per fissare in maniera definitiva ed economicamente vantaggiosa un commento musicale al film, musicale e non parlato quindi. Musica di repertorio e musica composta per il film cominciarono a differenziarsi, cosa già avvenuta del resto nel cinema muto a causa dell'allungarsi dei film e della necessità di musicare il film per intero, specie da un punto di vista estetico.

La musica compilativa nasconde una natura piuttosto differente a seconda delle epoche o degli ambiti: se ai primordi l'utilizzo era dovuto a fattori economici e il risultato frutto di accostamenti casuali poteva dare luogo a risultati estetici quantomeno discutibili. Con il passare del tempo ed anche oggi, il ricorso a musiche di repertorio, specie nel cinema e nella televisione dozzinali, rimanda ad un bagaglio limitato di *musiche d'atmosfera*, veri e propri *passe-partout* emotivi che basano il proprio funzionamento sulla riconoscibilità mediatica.

Esiste poi un utilizzo di musiche di repertorio che tiene conto della possibilità di innescare nello spettatore dei meccanismi di associazione ed opposizione funzionali allo sviluppo narrativo e drammatico del film: autori come Pasolini, Kubrick, Visconti, lungi da utilizzare queste funzioni in maniera scontata e semplicistica, utilizzarono la musica di repertorio in una maniera spesso conflittuale rispetto al valore semantico ed evocativo.

Proprio questo aspetto, ovvero la possibilità di ascoltare e reperire facilmente su supporti diversi, registrazioni musicali ha consentito la diffusione su vastissima scala di

un repertorio comune grazie alla creazione di un mercato commercialmente attivo e la possibilità quindi di giocare su slittamenti semantici e contestuali delle musica di repertorio, per il fatto che in essa è difficilmente ricavabile un contesto ed un significato universale ed univoco.

> *Anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: l'hic et nunc dell'opera d'arte – la sua esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova. [...] Ciò che vien meno è insomma quanto può essere riassunto con la nozione di "aura"; e si può dire: ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'"aura" dell'opera d'arte.*[51]

3.2.3 Diegetico/extradiegetico – interno/esterno

Se la musica nel cinema muto costituiva una parte dello "spettacolo cinematografico piuttosto che un elemento del cinema stesso", con l'inizio del cinema sonoro comincia porsi un serio problema di identità della musica nell'insieme dello spettacolo filmico.

Nel periodo di transizione muto-sonoro la musica scomparirà quasi del tutto nella sua funzione di commento in favore di sonorizzazioni diegetiche, o dette alla Miceli di "livello interno", ovvero quelle che troviamo "*laddove la componente musicale è giustificata dalla narrazione stessa – una radio accesa o qualsiasi altra sorgente sonora riprodotta e dal vivo, purché lo spettatore possa vederla o soltanto intuirne la presenza*"[52]

L'analisi di Miceli procede distinguendo una musica di *livello mediato* la cui fonte pur non essendo *in*, si colloca o al di fuori dell'inquadratura ma tiene con essa un rapporto diegetico (*off*), oppure è completamente estranea alla storia (*over*). Per Michel Chion questo aspetto descrive una "via di mezzo" che è peculiare del cinema:

> *Vedere o non vedere la sorgente sonora: tutto ha inizio da qui. Eppure già questa semplice alternativa risulta assai complessa. Ben presto ci rendiamo conto che non esistono solo due indirizzi possibili [...]. Ci accorgiamo così che proprio i suoni e le voci né completamente dentro, né completamente fuori sono le cose che destano maggiormente il nostro interesse di*

51 *Walter Benjamin, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, Einaudi, Torino*
52 *Sergio Miceli, La musica nel film, Discanto, Fiesole 1982, p.226*

spettatori.

Le *presenze acusmatiche*, sarebbero l'unico utilizzo del sonoro nel cinema tipicamente cinematografico, ogni altro tipo di sonorizzazione rimanda a qualcosa di preesistente, la voce sincrona al teatro, la musica per film al teatro dell'opera, al *music hall*, al melodramma, mentre la voce di commento "*proviene dalla lanterna magica, dalla proiezione commentata, che è un'arte antichissima*"

3.3 Il cinema di Piavoli e la musica

3.3.1 "C'è musica e musica"

Così si intitolava un programma televisivo della RAI del 1976 ideato e condotto dal compositore e direttore d'orchestra Luciano Berio, per la regia di Gianfranco Mingozzi.

Attraverso tre domande-pretesto poste a compositori, musicisti e direttori d'orchestra di tutto il mondo - «Che cos'è la musica», «Perché si fa la musica», «Esistono diverse musiche o c'è una musica sola»? – Luciano Berio delineava i caratteri di fondo di questo programma: ampi squarci orchestrali, due anni di lavoro in ogni continente (presso scuole, orchestre, case di maestri), per mettere a punto una trasmissione destinata a tutti, non solo a chi coltivi per professione o per diletto la musica. Un'occasione, quindi, per accostare i protagonisti del panorama contemporaneo attraverso le loro parole, i volti e la musica dei vari Cage, Nono e Messiaen, per renderli familiari e per ricordare che effettivamente di «musiche» ce n'è più d'una.

Ho posto la stessa domanda a Piavoli, con le medesime intenzioni, volendo ottenere, più che una definizione drastica e risolutiva, una concezione, un approccio alla musica, quale fosse il rapporto sia da comune ascoltatore che da ascoltatore cinematografico.

> *Che cos'è la musica ? Mi è difficile, non saprei dare una risposta, è troppo alta la domanda, anche perché la musica è davvero la madre di tutte le arti; gli antichi identificavano le arti con le muse, e neanche a farlo apposta il termine "muse" si usa per identificare la musica, quindi in un certo senso è quella che è stata considerata la prima delle arti, delle manifestazioni artistiche. Come già ho detto, le prime percezioni che abbiamo, sono quelle che avvertiamo nel feto, ritmi, suoni e sollecitazioni sonore sono i primi rapporti con l'esterno, come i primi rapporti con la vita e la sua scoperta*

scaturiscono dal rapporto che il neonato e la madre hanno, uno scambio di relazione. E' il primo degli elementi di comunicazione la musica, è questo straordinario cosmo in cui siamo immersi, è l'universo, di cui anche noi stessi diventiamo parte attiva, perché riceviamo e inviamo suoni e messaggi composti. E' quindi la matrice, la matrix, la madre di tutto, per volerla esaltare sopra ogni altra cosa: ma non arriverei a concludere in termini assolutistici, perché la musica è un universo sensoriale di segni e segnali vitali, ma è strettamente correlata agli altri sensi e agli altri mondi in cui ci muoviamo, sono elementi della nostra percezione del mondo che servono a costruire una nostra concezione del mondo, della vita. Anche la musica quindi collabora a darci una visione del mondo, una Weltanschauung che è diversa da animale ad animale e da uomo a uomo, è di sicuro uno degli elementi fondamentali della vita e dell'evoluzione.[53]

Piavoli dimostra di non poter ridurre la musica ad un fenomeno strettamente acustico, delinea con le sue parole la necessità di avere con essa un rapporto vitale di scambio, di ricerca. Non esiste un solo tipo di ascolto, esiste una maniera diversa di vivere la musica, di interagire con essa, e soprattutto di trovare Musica (con la maiuscola) in ogni manifestazione della natura e dell'uomo: è un concetto onnicomprensivo che Piavoli fa confluire nel suo cinema. Quindi "C'è musica e musica" come voleva farci capire Luciano Berio, e come Piavoli ha probabilmente intuito da lungo tempo.

53 *Gli occhi e la voce - intervista a Franco Piavoli – a cura di Enrico Policardo, vedi Appendice*

3.3.1 Un materiale prezioso

Di musica nei film di Piavoli, in senso stretto, ce n'è veramente poca. Ci sono molte voci, suoni e rumori che vengono trattate come se fossero musica, e c'è anche musica, si intende, ma usata con la massima parsimonia, come un materiale raro e prezioso

> *Qual' è il rapporto tra la lei e la musica dei suoi film ?*
>
> *A me interessa moltissimo la colonna sonora.*
>
> *Ho letto in alcuni pubblicazioni che la riguardano, che lei ha dichiarato che le sarebbe piaciuto diventare un musicista.*
>
> *Mi sarebbe piaciuto sì. Ma non conosco neanche il pentagramma ed è tardi per impararlo. D'altronde si può fare musica anche senza seguire le regole del pentagramma.*
>
> *Infatti lei fa musica attraverso i suoi film.*
>
> *Questo è certo. Comunque noi la musica la facciamo sempre, anche quando parliamo in un certo senso. Non è musica anche quella? Noi moduliamo la nostra voce, abbiamo imparato una serie di articolazioni sonore notevolissime per il nostro linguaggio, che poi si esplicitano nel canto. Poi anche quando muoviamo gli oggetti, li maneggiamo, possiamo fare musica.*[54]

La musica comunica con il fruitore secondo un codice comunicativo, il quale, per natura costitutiva della stessa musica, è in continuo mutamento, perché soggiace al passare del tempo, al mutare dei gusti del pubblico, al cambiamento delle modalità e dei supporti di fruizione.

Nel cinema, come abbiamo già detto, la musica arricchisce di significati il tessuto visivo ed assurge a delle funzioni importantissime che basano il proprio funzionamento su pulsioni ed esigenze che nell'uomo sono il più delle volte inconsce. Con il passare del tempo, questa funzione "fisiologica" si è arricchita di oneri rispetto alla narrazione, alla costruzione del film. La musica è stata caricata di funzioni che ne hanno in questo modo diminuito (ma anche aumentato a seconda dei casi) la potenza evocativa. Lo spettatore

54 *Gli occhi e la voce - intervista a Franco Piavoli – a cura di Enrico Policardo, vedi Appendice*

si è abituato a percepire la musica nel film come un possibile ausilio per penetrare dentro il tessuto narrativo, un aiuto alla comprensione dello svolgersi della storia.

Sostanzialmente nel cinema spesso ci dimentichiamo che la musica comunica, e molto, anche da sola. Un uso cosciente e strutturato della musica nel cinema obbliga, prima che una grande sensibilità cinematografica, ad una grande sensibilità ed orecchio musicali.

3.3.2 Uso della musica (e delle musiche)

Il tessuto polifonico dei film di Piavoli prevede la possibilità che audio e video prendano strade diverse, svincolando la colonna sonora dal ruolo di "stampella". La musica, come lingua di per sé strutturata e complessa, non può subire un procedimento che comprima le possibilità espressive, incatenandosi all'immagine.

> *In questa sequenza ha grandissimo peso anche la musica di Josquin des Préz, l'unico brano di musica che c'è nel film. Esso è tratto da una Messa che il musicista fiammingo aveva composto in onore del Duca Ercole di Ferrara. Ma l'afflato lirico che sprigiona l'introduzione al Sanctus supera la contingenza e si libera in un'espressione di commovente ed arcana religiosità.*
>
> *Arcana religiosità che anch'io volevo esprimere con il lento fluire della nebbia che, scorrendo nella valle, copre e congiunge ogni cosa: le cascine, le piante, i tralicci, gli uomini e gli animali.*
>
> *Questa è l'unica sequenza de «II Pianeta azzurro» in cui c'è musica.*
>
> *Fatta questa eccezione, la colonna sonora del film è costruita solo con suoni, rumori naturali, rumori elaborati al campionatore e dialoghi non denotativi.*
>
> *Non c'erano precedenti nell'ambito del lungometraggio perché se non si usava il dialogo si ricorreva alle didascalie o quantomeno al commento musicale.*
>
> *Ma io sentivo una profonda esigenza di esprimermi così, assimilando la voce dell'uomo a quella degli altri animali, a quella dell'acqua, del vento e a quella di tutti gli elementi naturali.*[55]

55 *Gianni Aiello, Alberto Cattini, Noris Zuccoli: "Franco Piavoli"- Circolo del Cinema di*

Piavoli che qui parla dell'ultima sequenza de *Il Pianeta Azzurro*, utilizza la musica nella maniera più palesemente cinematografica, associandola come voce *over* alle immagini. Egli è ben consapevole della potenza evocativa della musica scelta che in un *climax* ascendente inizia sommessamente dando ampio respiro all'immagine, si lega poi ad essa giocando e modulandosi nel crescendo e poi esplode rompendo i bordi dell'immagine e soverchiando per potere evocativo l'immagine liberando una "*commovente ed arcana religiosità*". E' dalla musica che qui si parte nel processo creativo, è dalla musica che fuoriescono le possibilità intrinseche all'immagine.

In *Nostos* l'utilizzo della musica è frammentato e la scelta cade su una composizione (guarda caso) di Luciano Berio, *Circle*, che Piavoli elabora, seziona, dissolve creando un rapporto con l'immagine che scivola tra presenza diegetica e presenza extradiegetica, avvicinandosi molto a quella funzione acusmatica descritta da Chion.

> *Ho solamente preso dei frammenti dal suo Circle; c'è un brano del Circle appunto che ho dissolto in un brano che ha composto Giuseppe Mazzucco, un musicista di Roma, poi Lucca Tessadrelli ha composto dei brani, che a volte ho sovrapposto, a volte ho elaborato a volte ho semplicemente accostato a seconda dell'emozione che volevo dare in quel momento e che le immagini chiamavano. In supporto delle immagini o in contrappunto con le immagini.*[56]

In *Al primo soffio di vento*, la musica parte come presenza diegetica, nascendo dalle dita del pianista all'interno del quadro per diventare commento extradiegetico, prolungamento ideale, caso questo che rappresenta un unicum nel cinema di Piavoli.

La musica come caratterizzazione dell'ambiente è invece sempre stata, fin da *Domenica Sera*, passando per tutti i lungometraggi, una risorsa espressiva utilizzata da Piavoli con una certa costanza. La musica, di cui viene fornita una esplicitazione diegetica, tramite il contesto rappresentato (tipicamente la festa di paese). La musica diventa rappresentazione non di una contingenza sonora, bensì diventa ambiente entro cui la scena ha luogo.

La musica di *livello interno* definisce un rapporto piuttosto particolare con l'immagine, per cui il suono tramite la sua diegeticità istituisce percettivamente un *hic et nunc*, un aoristo temporale. Il tempo del film è in quei pochi momenti, lo stesso dello spettatore; i

Mantova – Casa del Mantegna. Mantova. 1994

56 *Gli occhi e la voce - intervista a Franco Piavoli – a cura di Enrico Policardo, vedi Appendice*

personaggi del film e gli spettatori sono entrambi “in ascolto”, con gradi diversi, ma sempre in ascolto. La musica riesce a costruire un istante di verticalità in cui lo spettatore non ascolta più il film (o la musica del film), ma compartecipa all'ascolto dei personaggi del film, annullando lo scarto sensibile, diventando tutt'uno con il film. La musica riesce così a “farsi ascoltare”, perché valorizzata e portata al centro della scena, lo spettatore si trasforma in ascoltatore.

Appendice

Il futuro del sonoro. Dichiarazione

L'ideale lungamente vagheggiato d'un cinema sonoro è finalmente una realtà. Gli americani hanno inventato la tecnica del film parlato portandola a un livello che ne consente ormai un impiego pratico; anche in Germania si lavora con impegno nello stesso senso; e in ogni parte del mondo si discute di quest'arte muta che ha trovato finalmente la sua voce. Noi, che lavoriamo nell'Urss, non abbiamo piena conoscenza delle imperfezioni dei nostri mezzi tecnici attuali: essi non sono ancora sufficienti per ottenere successi pratici e rapidi in questo nuovo campo. Comunque può essere interessante formulare alcune considerazioni di natura teorica, soprattutto perché ci sembra che tale progresso tecnico venga erroneamente impiegato. Una falsa concezione delle possibilità della nuova scoperta può non soltanto ostacolare lo sviluppo del cinema-arte, ma addirittura annientarne l'attuale potenza espressiva. Il cinema d'oggi, fatto d'immagini visive, ha un'enorme suggestione sugli spettatori e occupa un posto di primo piano tra le altre arti. Com'è noto, il mezzo fondamentale, e unico, con il quale il cinema ha raggiunto un così alto livello espressivo, è il montaggio. Il progresso del montaggio, in quanto mezzo espressivo, è l'assioma su cui si fonda ogni sviluppo possibile dell'arte cinematografica (il successo universale dei film sovietici è dovuto in gran parte dalla formulazione e all'applicazione dei principi del montaggio).

Pertanto:

1. Per lo sviluppo futuro del cinema i soli fattori importanti sono quelli volti a rafforzare e a sviluppare il montaggio espressivo e i suoi nuovi possibili modi. Mettendoci da questo punto di vista, è facile dimostrare lo scarso interesso che possono presentare il colore e la stereoscopia in confronto all'alta significazione del suono.
2. II sonoro è però un'arma a due tagli. E molto probabile che esso venga applicato soltanto per soddisfare la curiosità del pubblico: noi assisteremo allora allo sfruttamento della merce più facilmente fabbricabile e vendibile: il "film parlato", quello nel quale, cioè, la registrazione della voce coincide nella maniera più esatta e più realistica con i movimenti delle labbra; il pubblico potrà così godere l'illusione di ascoltare veramente un attore. A questo primo periodo di "cinema-attrazione" ne seguirà un secondo del tutto orripilante, il periodo che sorgerà a causa della decadenza industriale del precedente: si tenterà di creare una

produzione pseudo-letteraria con rinnovati tentativi d'invasione teatrale. Cosi utilizzato, il sonoro distruggerà l'arte del montaggio: ogni aggiunta alle inquadrature non potrà che arricchirlo di senso e potenziarle in quanto singoli pezzi, a fatale detrimento del montaggio che raggiunge il suo effetto unicamente quale risultante dell'unione dei diversi pezzi separati.

3. Soltanto l'impiego contrappuntistico del suono rispetto all'immagine offre possibilità di nuove e più perfette forme di montaggio. Pertanto le prime esperienze di fonofilm debbono essere dirette verso una non coincidenza tra immagine visiva e immagine sonora: questo sistema porterà alla creazione di un nuovo contrappunto orchestrale.
4. La scoperta tecnica non è un fattore casuale nella storia del cinema; ma lo sbocco naturale dell'avanguardia cinematografica; e grazie a essa sarà possibile superare una serie di ostacoli diversamente insormontabili. Il primo impedimento è il cafarnao esplicativo che obbliga a sovraccaricare i film di scene, altrimenti inutili, le quali rallentano il ritmo del film stesso. Di giorno in giorno i temi dei soggetti diventano sempre più complessi; e i tentativi fatti per risolverli con mezzi unicamente figurativi o sono rimasti insoluti o hanno portato a un simbolismo troppo fantasioso. Il suono, inteso nella sua vera funzione, cioè come nuovo elemento di montaggio indipendente dall'immagine visiva, introdurrà invece un mezzo estremamente efficace per esprimere e risolvere i complessi problemi contro i quali urtava la realizzazione, per l'impossibilità di trovare loro una risoluzione mediante i soli mezzi visivi.

Sergej Ejzenstein

Vsevolod Pudovkin

Grigorij Aleksandrov

L'audiovisione – suono ed immagine nel cinema

Metodi di relativizzazione della parola pagg. 149-154

La questione qui affrontata non è semplice, e presenta molteplici aspetti: meccanici, storici, estetici, linguistici. In ogni caso non è una pura questione di tecnica, perché da tempo quest'ultima consente di realizzare un chiaroscuro verbale, in presa diretta come in post sincronizzazione.

Per chiaroscuro verbale intendiamo una registrazione della parola umana in cui talvolta si comprende ciò che viene detto, talaltra lo si comprende meno bene o non lo si comprende affatto. Sarebbe da tempo possibile, per esempio in fase di ripresa, effettuare due registrazioni simultanee della stessa voce, l'una assai definita e l'altra meno; poi, miscelandole in missaggio, passare sottilmente e in continuazione dall'una all'altra, a piacere. Al momento lo si fa alquanto raramente. Quest'operazione sarebbe ancora più facile in studio, in fase di post sincronizzazione. Non pretendiamo che ciò non ponga alcun problema tecnico - ma la conservazione dell'intelligibilità di un suono dall'inizio alla fine di un film non ne pone meno. La rarità della parola-emanazione è dunque piuttosto un problema estetico e culturale.

Si possono tuttavia ricordare alcuni tentativi sparsi di relativizzazione della parola, specialmente agli inizi del sonoro.

- *Rarefazione*: il modo più semplice è consistito nel rarefare la presenza della parola: è ciò che ha fatto Rene Clair, in particolare in Sotto i tetti di Parigi (Sous les toits de Parie, 1930). Un'opzione che permetteva, in linea di principio, di conservare gran parte dei valori visivi del cinema muto, ma comportava due grossi inconvenienti. Da un lato, essa obbligava a creare situazioni (personaggi dietro un vetro, distanza, folla ecc.) che facessero accettare più o meno artificialmente l'assenza di voce; d'altra parte, si prova nel film un certo qual senso di vuoto tra le rare sequenze parlate, o sono esse che, al contrario, suonano nel film come un corpo estraneo. Proprio come nelle scene dialogate di uno dei rari film moderni che abbiano ereditato il tentativo di Clair: 2001: Odissea nello spazio di Kubrick. In esso, infatti, la parola resta concentrata in poche scene circoscritte.

- *Proliferazione e «adlib*»: il secondo modo impiega, per ottenere un effetto simile, il partito preso contrario: accumulandosi, sovrapponendosi e proliferando, le parole si

annullano da sé, o piuttosto annullano il proprio peso sulla struttura del film. Più personaggi intervengono nello stesso tempo, concatenano rapidamente le loro risposte o dicono cose «senza importanza». Nel suo film II delitto nella villa (La Téte d'un homme, 1933), pieno di esperimenti sonori diversi, Julien Duvivier tratta alcune scene come un chiacchiericcio continuo, un'effervescenza di parola intorno a un evento (per esempio, la panne di un'automobile simulata dalla polizia per permettere a un sospettato di evadere).

Nella scena della panne, in particolare, la relativizzazione della parola viene rinforzata dalla dissociazione tra parola e immagine, la quale si concentra su dettagli di gesti ed evita di mostrare i locutori. Ma quando si vede il film in continuità, si prova la sensazione che queste scene non si integrino in modo fluido nel resto, che è più classicamente dialogato.

Più tardi, questo procedimento verrà mantenuto soltanto per scene assai determinate e localizzate, in particolare le sequenze riguardanti pranzi: questi momenti assomigliano d'altronde a imitazioni del teatro, quando la pièce prevede un effetto di brusio, ciò che in inglese si chiama adlib. È il caso, per esempio, di La cagna di Renoir, di L'ora del lupo (Vargtimmen, 1968) di Bergman o di Alien di Ridley Scott.

- *Poliglottismo o uso di una lingua straniera*: alcuni film, necessariamente isolati, hanno cercato di relativizzare la parola utilizzando una lingua straniera, non compresa dalla maggior parte degli spettatori, oppure mescolando diversi idiomi, il che relativizza le lingue le une tramite le altre.In L'isola della donna contesa, Joseph von Sternberg utilizza attori giapponesi che parlano nella loro lingua, e che non sono né sottito-lati né doppiati. La voce off del narratore, quella dello stesso Sternberg, riassume in inglese la storia e i dialoghi, e in tal modo distanzia lo spettatore occidentale dall'azione: ci si trova come di fronte a un film muto, in cui, per seguire ciò che dicono i personaggi, è necessario l'inserimento di un secondo testo. Per Un incendio visto da lontano (Et la lumière fut, 1989), Otar Iosseliani ha fatto altrettanto con attori africani.

In molte scene di La morte a Venezia (1971), Visconti si serve del quadro della storia (un lido internazionale per ricchi stranieri) per mescolare le lingue e intrecciare così ungherese, francese, inglese, italiano ecc. Lo stesso procedimento si trova in Tati, Play Time - Tempo di divertimento (Playtime, 1967), e in Fellini, in più di una scena dei suoi film.

Talvolta capita anche che la voce off narrativa copra i dialoghi pronunciati dai personaggi, il che relativizza il dialogo e il suo contenuto: per esempio in II piacere di Ophuls.

- *Parola sommersa*: alcune scene sono anche basate sull'idea di un bagno sonoro, in cui le conversazioni sprofondano e da cui poi emergono. In questa formula, è della situazione stessa che ci si serve come di un alibi - scena di folla o quadro naturale - per fare di volta in volta sentire o non sentire le voci, il che contribuisce a collocare la parola umana nello spazio e a relativizzarla. Si è visto in Tati, in Le vacanze di monsieur Hulot, l'uso di questo procedimento.

- *Perdita di intelligibilità*: talvolta, non vi sono soltanto un flusso e un riflusso della parola nel totale sonoro, ma vi è direttamente la chiara coscienza, nello spettatore, di una perdita di intelligibilità della voce, che egli osserva in modo localizzato. Nel suo primo film sonoro inglese, Blackmail [Ricatto, 1929], Hitchcock ha tentato un celebre esperimento di perdita di intelligibilità della voce, per esprimere la soggettività della protagonista. Quest'ultima ha ucciso la sera prima, cercando di respingerlo, un uomo che la voleva violentare, e teme ormai che la sua colpevolezza venga scoperta. Sente una vicina che parla del crimine e, del flusso verbale della donna, le giunge all'orecchio soltanto la parola «knife», l'arma del delitto.

Questo tentativo di ottenere un primo piano di parola, esattamente come ci sono primi piani di volti e di oggetti, era estremamente coraggioso, ma è restato isolato, e Hitchcock stesso l'ha riutilizzato soltanto una volta o due in seguito, per esempio in Nodo alla gola. Su che cosa si arena un simile tentativo? Sul fatto che in quest'annebbiamento della voce, che fa sì che essa si perda in un flou sonoro con alcuni squarci nitidi, finiamo col sentire un procedimento tecnico e non l'espressione di una soggettività. Mentre l'equivalente visivo di questo effetto - l'utilizzo del flou per esprimere la perdita di conoscenza - è invece ben accetto, ed è persino divenuto una figura retorica ammessa.

Uno degli aspetti del problema, infatti, dipende dalla particolarità della nostra attenzione uditiva in rapporto alla percezione visiva. Quanto ci è facile eliminare qualcosa dal nostro campo visivo, girando la testa o chiudendo gli occhi, tanto ci è più difficile farlo con l'orecchio, e in ogni caso non possiamo farlo in modo così selettivo. Ciò che non ascoltiamo attivamente, il nostro udito tuttavia lo sente, ed esso si incide nel nostro

cervello come su un nastro magnetico - che lo ascoltiamo o meno -, anche e soprattutto nel sonno. Le fluttuazioni dell'attenzione, uditiva non sono dunque correttamente esprimibili da una variazione di nitidezza sonora.

Almeno un regista ha tentato di ottenere un suono in chiaroscuro senza ricorrere a situazioni drammatiche estreme: Max Ophuls. Nelle sue opere accade frequentemente che la definizione della voce, dunque la sua intelligibilità, vari da un momento all'altro; ma non è possibile dissociare questa variazione dal fatto che, in Ophuls, i personaggi si muovono moltissimo mentre parlano, e che il rumore che fanno serve a coprire parzialmente il loro discorso. Altrove, Ophuls utilizza la musica, l'acustica della scena ecc, per ottenere questa morbida fluttuazione dal nitido allo sfocato e viceversa, che nei suoi film è vicinissima al movimento della vita.

- *Decentramento*: va infine citato un modo di relativizzazione della parola ben più sottile e che non influisce sulla qualità acustica, ma si serve dell'insieme della messa in scena. È ciò che chiameremo decentramento: si rispettano la chiarezza e l'intelligibilità del testo, ma si realizza un film in cui tutti gli elementi (movimenti e recitazione degli attori, inquadratura, decoupage e persino sceneggiatura) non sono centrati sui dialoghi e dunque non aiutano ad ascoltarli; dimodoché questi ultimi sembrano andare da una parte, e il resto dall'altra. Fellini e Tarkovskij, per esempio: nei loro ultimi film si comprende quasi tutto dal punto di vista acustico, ma il decoupage e l'interpretazione non sottolineano il contenuto delle parole. Identico effetto per quanto riguarda Quei bravi ragazzi (Goodfellas, 1990) di Scorsese. L'impressione è di totale estraneità.

Ciò che fa Godard con i testi non rientra, a nostro avviso, in quest'ottica di decentramento. In lui infatti il testo, anche e soprattutto mascherato da rumori o dalla presenza di riverbero nella voce, resta il centro dell'attenzione ed è un elemento strutturante di base.

Ciò che si potrebbe chiamare cinema sonoro decentrato, basato sull'uso della parola-emanazione, è altra cosa. È un cinema polifonico. Possiamo trovarne prefigurazioni ed esempi non soltanto in certi registi-autori, ma anche in alcuni film contemporanei d'azione o di effetti speciali in cui, a causa dell'impiego di differenti effetti sensoriali e della presenza di sensazioni e di ritmi diversi, sentiamo che il mondo non si riduce alla funzione di incarnare un dialogo.

Gli Occhi e la Voce

Intervista a Franco Piavoli

a cura di Enrico Policardo

con la collaborazione di Carlo Ranalletta

Pozzolengo, Aprile 2003

E: Qual' è il rapporto tra la lei e la musica dei suoi film ?

F.P. : A me interessa moltissimo la colonna sonora.

E. : Ho letto in alcuni pubblicazioni che la riguardano, che lei ha dichiarato che le sarebbe piaciuto diventare un musicista.

F.P. : Mi sarebbe piaciuto sì. Ma non conosco neanche il pentagramma ed è tardi per impararlo. D'altronde si può fare musica anche senza seguire le regole del pentagramma.

E: Infatti lei fa musica attraverso i suoi film.

F.P. : Questo è certo. Comunque noi la musica la facciamo sempre, anche quando parliamo in un certo senso. Non è musica anche quella? Noi moduliamo la nostra voce, abbiamo imparato una serie di articolazioni sonore notevolissime per il nostro linguaggio, che poi si esplicitano nel canto. Poi anche quando muoviamo gli oggetti, li maneggiamo, possiamo fare musica.

E: E' un po' il concetto espresso da Cage, con la sua teoria musicale che sfocia poi nell'esecuzione del silenzio.

F.P : Certamente, ed il silenzio è sicuramente una degli elementi fondamentali della musica e uno dei più primordiali.

E questo elemento primordiale si ritrova anche nelle percussioni, che già i nostri antenati utilizzavano, battendo tra loro i sassi, oppure anche in primissimi strumenti a fiato, una canna vuota per esempio; e tramite la modulazione di questi suoni hanno cominciato a mandarsi dei segnali.

Quindi tutte le sonorità sono state e vengono usate più o meno inconsciamente da tutti.

C: La musica può essere quindi vista come un sottoinsieme del ritmo, che soggiace a qualsiasi elemento sonoro e non. Dall'onda sinusoidale, che attraversa con un suo periodo l'aria, al rumore, l'impulso percussivo, che ha lo stesso valore, perché è la nostra percezione dell'evento che cambia.

E: E' il concetto dell'emancipazione del rumore espresso da Varese.

F.P. : Esattamente. Con Varése e prima ancora con l'atonalismo e la musica concreta. I rumori prima erano impliciti, castigati, ma erano usati comunque. Per Varése tutto è rumore, il silenzio è tutto rumore, quindi appunto è un'operazione di calcolo di domini secondo le altezze dei suoni.

E: A proposito della voce umana, lei ha sottolineato in diverse occasioni, che nei suoi film essa riveste più un significato fonetico che un significato semantico. Ne "Il pianeta Azzurro", ad esempio, è per accentuare questo aspetto che ha tagliato alcune sillabe finali delle parole che si rivolgono i contadini che litigano ?

F.P. : Per eliminare il significato semantico per un verso, poi anche per attribuirgliene uno nuovo.

Per quanto la musica cosiddetta sinfonica e la musica strumentale e anche quella elettronica siano astratte, perché la musica è stata la prima delle arti astratte, porta comunque comunicazione e un segnale ce l'ha sempre. Manda dei segnali che tendono ad evocare in noi determinati sensi e determinati significati o addirittura tendono a costruirne di nuovi. Quindi non c'è una netta separazione fra un settore ed un altro. E si può perciò costruire un linguaggio di comunicazione anche attraverso la cosiddetta musica astratta.

E: Si sente molto attratto dalla componente elettronica della composizione musicale, dall'elaborazione dei suoni e via dicendo ?

F.P. : Si molto. Ad esempio solamente con la campionatura di certi suoni, e riproducendoli poi a velocità diversa da quella di registrazione posso portare il suono maggiormente sui gravi o sugli acuti, suscitando emozioni

diverse.

Anche perché tutte queste sensazioni sono riconducibili alle prime comunicazioni che noi facciamo fin dalla nostra nascita, quando il bambino appena nato strilla diciamo semplicemente, ma manda invece dei segnali ben precisi che la madre cattura, decodifica e restituisce, modulando in diversi modi la voce, suscitando nel bambino domande e risposte, prima che questo sviluppi un linguaggio articolato, uno pensato e via dicendo. E' interessante perciò risalire ai significati primitivi dei suoni, perché questi hanno senz'altro radici più profonde e legate all'esperienza dei nostri antenati e progenitori molto più di quanto si possa pensare. Ecco perché dico che anche la musica più sradicata e astratta che proviene dalla testa dei compositori dovrebbe essere rianalizzata per vedere quali vincoli concreti ha, anche se magari i compositori rifiutano ogni possibile rapporto con la realtà, e con la realtà della musica che la precede e che è lontana ci sono sicuramente dei rapporti che andrebbero ristudiati, perché provocano in noi delle reazioni, delle emozioni che ancora non controlliamo bene, ma che hanno un peso preciso e che possono essere usate per comunicazioni di un certo tipo.

E: In Nostos ha lavorato con Berio o ha solo utilizzato delle sue composizioni ?

F.P. : Ho solamente preso dei frammenti dal suo Circle; c'è un brano del Circle appunto che ho dissolto in un brano che ha composto Giuseppe Mazzucco, un musicista di Roma, poi Lucca Tessadrelli ha composto dei brani, che a volte ho sovrapposto, a volte ho elaborato a volte ho semplicemente accostato a seconda dell'emozione che volevo dare in quel momento e che le immagini chiamavano. In supporto delle immagini o in contrappunto con le immagini.

E: Lei è un seguace del Manifesto dell'Asincronismo se non sbaglio.

F.P. : Certo. E pensando al termine contrappunto bisogna risalire al significato che ha in musica. Ci sono elementi di contrappunto già nella musica di per sé, e c'è poi un rapporto contrappuntistico tra la musica e l'immagine, e come ho già detto in questo caso la musica può essere in di

sostegno, di sottolineatura, o in contrappunto, tutte le funzioni cioè che ci sono tra linguaggi diversi.

C: Nella composizione di un film lei cerca di creare delle associazioni a suoni o a immagini per evocare delle emozioni. Questo processo nasce da sensazioni emotive personali o dalla volontà di comunicare un messaggio chiaro che possa essere compreso univocamente da tutti, oppure lascia un ampio margine d'interpretazione ?

F.P. : Siccome io procedo in modo sperimentale, direi in modo quasi amatoriale, non dovendo dare delle risposte ai committenti e non dovendo seguire quindi dei canoni professionali e delle rigide regole di mercato, faccio delle prove, degli esperimenti. Allora in base a questi vedo quali emozioni si risvegliano in me, quali sentimenti, quali sensi, poi li verifico con i miei collaboratori e con gli amici e con il pubblico e in base a queste altre risposte vedo quali segnali possono avere un raggio di interpretazione univoco e quali invece possano essere aperti ad un significato polisemantico.

E proprio dal termine poli che bisogna partire. Non a caso parliamo di musica poli-fonica, quella musica che ha avuto inizio con la grande esperienza delle scuole parigina e fiamminga, nel Medioevo e nel Rinascimento. Ebbene molto spesso anche qui ci si è affidati al caso, le composizioni di quel tempo si chiamano anche discanti , perché erano appunto nate dal discanto.

La storia ci dice che nelle scuole di Notre-Dame e di Bruxelles si facevano degli esperimenti grazie alla distanza da Roma, perché a Roma appunto volevano che la musica fosse subordinata al testo sacro, che fosse, come nella musica gregoriana, il testo ad avere valore, ogni aspetto era finalizzato a questa esaltazione. Lontano da Roma questi esperimenti potevano invece avvenire più facilmente o quantomeno non venivano bacchettati e subito castigati. Succedeva allora che in molti gruppi corali, più persone che non erano magari ben preparate, andassero fuori dai tempi prestabiliti dal maestro e finissero appunto in discanto, seguivano ritmi diversi. Questi che erano in effetti degli sfasamenti delle linee musicali

regolari, creavano però delle sonorità nuove, una tessitura composta che generava un fascino particolare, ed erano funzionali alla tensione mistica del tema di fondo.

I vari Josquin des Prez, e molti altri compositori, sfruttando queste casuali sfasature dei canti hanno iniziato ad impostarle di proposito, a guidarle, a fare delle tessiture d'intreccio, con un canto fermo, fisso di base, il basso continuo e accanto a questi altri in un movimento che creava una tessitura sinfonica e polifonica, che spesso mescolava il carattere mistico all'emozione erotica, perché anche lì non c'è confine. Sono stai molti i mistico che avevano una forte componente erotica.

Ritornando a me, io nel mio piccolo, in questa mia ricerca, anche nel minimo di elaborazione di suoni che compivo e compio cerco di fare questi esperimenti, ma non utilizzo solo i suoni, utilizzo anche le immagini.

Quindi accostando casualmente un'immagine ad un'altra che non era prevista nella sceneggiatura, per esempio che l'inquadratura di questo registratore, deve essere seguita da quella degli occhiali e poi dall'inquadratura del volto di Enrico. Invece poi con il montaggio digitale posso fare un'infinità di ipotesi e allora mi salta fuori che invece di esserci di mezzo gli occhiali provo ad accostare l'inquadratura del registratore col volto di Enrico ed ecco che ho già un senso nuovo. Si fa anche qui una specie di composizione come fa il compositore musicale.

E: In questo senso lei è molto ben disposto nei confronti delle macchine digitali ?

F.P. : Certamente, da questo punto di vista è più comodo, ti permette di fare una marea di cose, è più complesso da controllare ma è anche molto più versatile.

E: Parlando di digitale, mi viene in mente l'inizio de "Il Pianeta Azzurro", con il suono dello scioglimento dei ghiacci, il gocciolio dell'acqua. Ecco quei suoni sono sintetizzati o sono suoni concreti ?

F.P. : Sono suoni concreti che ho registrato assieme a mia moglie Neria, e

che abbiamo preso a seconda dello scorrimento dell'acqua, se scorre ad esempio sui sassi, se precipita da una cascata, prima alta e poi bassa, accentuando così più gli acuti o i gravi. Questi suoni li ho poi accostati per creare questa breve sinfonia. Alcuni li ho campionati e modificati variando la velocità ad esempio. Come ho fatto con il suono dello scorrere rapido dell'acqua, che ho ancor più accelerato per sottolineare l'effetto delle scintille visive che si formano sull'acqua corrente con il riflesso del sole: ho portato il nastro da velocità 16 a 24, ad esempio.

E: E anche i primissimi suoni di gocce, così enfatizzati sono suoni concreti?

F.P. : Quelli sono sempre suoni concreti che forse ho riverberato in sede di missaggio.

C: Per quanto riguarda la ripresa visiva invece, lei seguiva una sua traccia, una sua idea, oppure le riprese erano per così dire casuali ?

F.P. : Innanzitutto mi era chiaro il tema o quantomeno i nuclei tematici, poi naturalmente per questa mia libertà, questa mancanza di vincoli con la committenza mi potevo permettere il lusso di scoprire delle immagini che non avevo previsto e quindi di poterle inserire e vedere se si sposavano con le altre, e se questo avveniva poteva essere lo spunto per approfondire ed esplorare in una direzione nuova e imprevista.

E: E in sede di montaggio ha per lei preminenza la componente sonora o quella visiva ?

F.P. : Direi che vanno in contemporanea, proprio perché ho il lusso di lavorare senza limiti di tempo. Di solito faccio delle riprese di immagini e faccio un primo montaggio della sequenza, in virtù di questa faccio delle riprese sonore e le monto, alcune in sincrono altre in asincrono, le associo e compio un premissaggio nel mio piccolo laboratorio. E quindi anche in seguito questo mi può nascere lo spunto per cambiare la sequenza, per cercare nuove immagini ma anche nuovi suoni.; può avvenire anche che il fascino e l'incanto di certi suoni che rientrano nel paesaggio acustico che avevo in mente, o che ne erano completamente estranei, me li faccia riprendere, li catturo, li registro e sono poi questi che mi fanno cercare

delle immagini che si sposino con questi suoni o che mi facciano approfondire il discorso che ho in mente. C'è quindi una continua interferenza tra suoni ed immagini, già nella fase di lavorazione. Non c'è una netta distinzione fra la fase delle riprese e quella del montaggio, intercalo continuamente le riprese visive a quelle sonore.

E: Il suo lavoro potrebbe essere ben espresso con il concetto di "Opera Aperta".

F.P. : Esatto, un'opera che resta aperta anche nella fruizione, perché anche se riesco a dare una definizione e una precisazione seguendo una linea di discorso di base, succede che in questo modo resta sempre la fruizione e l'interpretazione delle sequenze, e del film, dell'opera nel suo insieme.

Per cui nei miei film, come si può constatare si possono avere diverse letture, uno può essere toccato da alcune cose, può spingere la sua riflessione in una certa direzione.

E: L'approccio è quello che si ha nei confronti di un'opera musicale, e come non potrebbe mai essere un film parlato, con attori che recitano una parte scritta ed elaborata a tavolino.

F.P. : In questo modo, il pubblico riesce a dare interpretazioni diverse, su certe linee si può osservare una convergenza interpretativa, ma su certi piani ci sono interpretazioni diverse, ci sono ambiguità, anche contraddizioni, ma è bello che ci sia anche questo.

E: Come in natura.

F.P. : Come nella natura del resto.

E: E questo elemento acquatico, questo suo scorrere, se vogliamo questo tema del *panta rei* eraclitiano, che è ricollegabile al concetto dello scorrere del tempo, tema a lei molto caro, presente in tutte le sue opere, costituisce assieme alle voci, al fruscio del vento, a tutti gli eventi sonori un metaforico fiume che va.

F.P. : Un fiume che va. Come ogni film del resto è un fiume che va, ed è in sé una musica. C'è un elemento musicale perfino nel cinema muto. Nel

senso che un film, a differenza di un libro che puoi stare un giorno, un anno o cinque minuti a leggerlo, è come un'opera musicale che dura poniamo novanta minuti. E con il montaggio si fissa un rapporto di durata fra le inquadrature: ad esempio l'inquadratura A dura 3 secondi, l'inquadratura B 12, l'inquadratura C dura 1 minuto e 20 secondi, da questo rapporto nasce ovviamente un ritmo. E quindi anche qui facciamo una composizione ritmica che si imparenta con la musica anche semplicemente con il montaggio visivo. Nel cinema muto esiste perciò un ritmo preciso matematicamente calcolato, che deve venire rispettato. Se è stato girato a 24 fotogrammi deve essere riprodotto a 24 fotogrammi. L'elemento musicale ritmico prescinde perciò dalla colonna sonora.

E: I film muti erano apertissimi da questo punto di vista all'interpretazione musicale e anche se è stato già con Ejzenstejn che si è giunti a una partitura filmico-musicale, durante le proiezioni dei primissimi film muti la musica era improvvisata sul momento e c'era quindi un ampio margine immaginativo.

F.P. : Oggi invece è tutto precalcolato e predefinito dal mercato, in modo che i messaggi arrivino nel modo in cui l'autore, o prima di lui il produttore, li vuole. Colpire dei bersagli precisi, come nella pubblicità: "tu devi comprare questo prodotto perché ha queste caratteristiche e sollecita questi tuoi sensi", e così è anche per i film, la televisione, le trasmissioni mediatiche e i messaggi politici. Ogni cosa viene prestabilita e ha una funzione precisa.

C: Lei predilige comunicare messaggi o suggerire sensazioni?

F.P. : Rispondendo semplicemente dico che preferirei evocare una sensazione, però non esiste un aut aut nemmeno qui, quasi sempre una sensazione specialmente se è articolata produce anche un messaggio. Il messaggio è tanto più forte quanto più forti sono le sensazioni che riesce ad evocare: c'è una sorta di interdipendenza.

E' chiaro che un approccio del genere lascia più libertà, una maggior partecipazione emotiva, sollecita la creatività del fruitore. E' logico che se invece fai un prodotto commerciale che deve semplicemente servire a

mandare un messaggio ipnotico mediatico, indirizzato a uno scopo politico o di divertimento, allora la cosa è diversa.

Però capisci che lo spettatore stanco va al cinema e non vuole stare li a lavorare, interpretare, cercare di capire, vuole che gli arrivino dei messaggi ben precisi e poi andare a casa tranquillo senza aver fatto fatica.

E: Riguardo a questo aspetto, che reazioni ha riscontrato nel pubblico all'uscita del suo primo film, "Il Pianeta Azzurro" ?

F.P. : Ho recepito reazioni molto differenti. Devo confessare che in molti c'è stata una profonda emozione, che si leggeva negli occhi, senza che ci fosse bisogno di dirmelo, in molti ho riscontrato sconcerto, ho notato che non capivano di cosa si trattava, quasi un senso di disorientamento.

E' comunque piacevole che dagli altri escano delle interpretazioni a cui tu non pensavi neanche, alcune interpretazioni sono in contraddizione con la tua concezione di fondo, altre invece approfondiscono degli aspetti che tu non avevi pensato di esplicitare in modo così chiaro e così approfondiscono appunto la tua stessa ricerca: questo può essere positivo, o negativo se invece le tue idee vengono svilite.

E: Mi sono sempre chiesto se negli artisti, nel senso più esteso del termine, c'è veramente la volontà di trasmettere qualcosa, oppure tutto quello che crea sia frutto del suo estro che quasi lo "costringe" ad avere una visione personale della realtà, e che quindi i significati che noi pensiamo di trovare siano in realtà completamente fittizi.

F.P. : Penso che ci siano l'una e l'altra componente, in qualche artista maggiormente una componente, in qualche altro maggiormente la seconda. Ma certamente, in ogni artista c'è una necessità di trasmettere in un modo quasi animale, primitivo ed elementare, questi segni che esplicitino la sua urgenza espressiva. Magari potrà essere letta in mille modi, però questa urgenza è prima di ogni altra cosa. Come quando si prova a volte un bisogno di cantare, urlare o piangere, ben sapendo che noi non hai un pubblico, ma sentendo che è proprio un'esigenza fisica di esternazione della propria personalità e dei propri stati d'animo. Non dimentichiamoci

che siamo prima di tutto animali elementari e che abbiamo bisogno di esternare appunto delle sensazioni, come fanno i lupi, che ululano alla luna ben sapendo che il messaggio non arriverà a destinazione, che ne so, di una lupa. Potrebbe essere un messaggio amoroso o di minaccia, ma spesso non ha una necessità concreta.

Ed anche l'uomo fa questo, con un linguaggio più ricco e più complesso, tramite il quale cerca di far convogliare tutti questi elementi, affinché diventino un'opera che trovi riconoscimento, una risposta, perché questa convalidi la tua personalità e le tue capacità di relazionarti e influire sugli altri. Ognuno di noi ha infatti un ego per cui è portato ad esercitare una seduzione ed un influsso sui propri simili, o per trovare risposte, come ho già detto, o per espandere il proprio ego. Tutti questi elementi di natura psicologica, presiedono alla nostra attività creativa in qualsiasi campo e settore, qualsiasi sia la tua formazione mentale, filosofica, scientifica, eccetera.

E: Pensa che la sua formazione, il fatto di provenire dalla fotografia, possa avere in qualche modo influenzato le sue scelte musicali ?

F.P. : Questa è una domanda che nessuno mi ha mai posto e che francamente non mi ero mai posto nemmeno io. Comunque penso di no.

Non credo, per il semplice fatto che io non è che venga dalla fotografia, forse come dicevo prima, vengo più dagli occhi e dalla voce. Nel senso che mi ricordo che fin da ragazzino, ancora prima di fare fotografia, benché a dire il vero fotografo da quando avevo nove anni, beh, quasi contemporaneamente insomma alla ricerca di immagini da catturare, da definire, ho sempre cantato, solfeggiato con la voce, ho sempre cercato di esprimermi musicalmente, e ho poi sempre sofferto per non aver studiato il pentagramma e per non aver potuto fare il musicista. Sono quindi sempre stato affascinato dai suoni che ricevevo dagli altri, dalle musiche che sentivo e dai suoni della natura, e dall'elaborazione elementare dei suoni che potevo fare con la mia stessa voce o magari ritmando un bastone su una lamiera, o su una cassa acustica di legno, oppure prendendo una semplice canna vuota e modulando dei suoni soffiandoci dentro. Sentivo il

fascino di questi suoni che si spandevano e che poi riecheggiavano a seconda degli ambienti.

Qui nello scalone di casa mia c'è ad esempio un riverbero fortissimo. Ogni luogo ha le sue particolari sonorità, e noi ci muoviamo in un paesaggio acustico che ha delle risonanze tutte particolari, una diversa dall'altra. Ed è per questo che ti rechi in un posto preciso, perché solo lì senti un fascino particolare di queste risonanze e allora ci giochi.

Non vorrei ripetermi, ma questo va a risalire non solo alla prima infanzia ma alla fase fetale prenatale, dove nel liquidi amniotico l'essere vivente già sente delle vibrazioni e dei ritmi.

C: Come in Fetus, uno dei primi lavori di Franco Battiato.

F.P. : Ah davvero, ha fatto un disco che si chiama così ? Magari inizia con il battito del cuore ?

C: Si infatti.

F.P. : Il ritmo cardiaco è uno dei primi ritmi che noi stessi sperimentiamo. Comunque sia non riesco a dire di privilegiare il fascino visivo a quello musicale, perché sono entrambe componenti molto intriganti. E poi ci sono tutte le altre componenti, come quelle tattili, che noi non possiamo ancora sperimentare, ma penso che in futuro, con lo sviluppo dei media, gli strumenti si potranno avere. Un po' ci hanno provato con l'olfatto, ma è ovvio che se associ un'emissione olfattiva ad una proiezione pubblica, ad esempio se vuoi far sentire l'odore dei ciliegi, questo permane anche se dopo sullo schermo si vede una burrasca o una condizione di grigiore invernale.

Penso a quando verrà inventato invece un cinema tattile non con i mezzi che possediamo ora, ma in futuro, magari con delle trasmissioni satellitari riusciranno a farti provare anche delle sensazioni, delle sollecitazioni fisiche, che ne so, eh eh, magari crearti degli orgasmi cinematografici.

Però e chiaro che oggi le sollecitazioni di base sono visive e uditive, dire qual è più importante delle due per me è difficile. Nel cinema industriale,

mercantile di oggi direi che tutto sommato si privilegia ancora l'immagine.

E: Con il suono come supporto e aiuto all'immagine e sicuramente non viceversa. A proposito di questo, lei vede di buon grado questo grande utilizzo nei cinema, come anche a casa, di questi maestosi impianti *surrond* ?

F.P. : Direi proprio di no, perché viene usato male, c'è in linea di massima una contraddizione tra immagine e suono. Nella sfera de La Villette a Parigi un suono surrond è pienamente giustificato, perché è anche l'immagine a circondarci. Nelle normali sale e multisale invece, per quanta larga e panoramica sia l'immagine, è sempre limitata: quindi sopraggiungono allo spettatore delle sensazioni sonore che possono essere giustificate, ma molto più spesso invece sono usate male perché creano sconcerto nei confronti dell'immagine. Questo sconcerto può essere anche positivo, ma molto più spesso viene usato per imprigionarti, catturati in modo volgare e negativo.

C: Questo tipo di approccio al cinema, non potrebbe essere stato condizionato dal sensazionalismo che ogni giorno riceviamo dalla televisione attraverso le trasmissioni più apparentemente "innocue", ma anche e soprattutto attraverso l'informazione giornalistica, mezzo che sfrutta a tal punto l'immagine e le sue correlazioni con il suono tanto da svilire il significato che hanno di per sé ?

F.P. : Guardando la televisione compiamo degli accostamenti, facciamo un montaggio con l'ausilio del telecomando, un montaggio che alle volte presenta delle situazioni sconcertanti, che possono peraltro essere utili a tenere presente queste lezioni anche in natura, ma che possono essere anche controproducenti, specie se i messaggi che riceviamo sono finalizzati a scopi ben precisi.

La televisione non sarà il massimo della vita, ma non possiamo nemmeno prescinderne; certo ha ragione Mario Lodi a dire che a un certo punto bisogna anche saper spegnere la televisione, saper riguardare e riscoprire la realtà coi propri occhi, ma è anche vero che dobbiamo sviluppare di fronte ad essa un senso critico, un'autodifesa, altrimenti diventa un fatto di abitudinaria dipendenza, per cui subisci quello che altri ti mandano.

E: Ritornando al discorso più specificatamente musicale, vorrei porle una domanda, che a dispetto di quello che sembra, non necessita di una risposta definitiva o di una definizione. Lo spunto nasce da un'intervista a Luciano Berio che ho avuto modo di leggere e che ha inizio appunto con la domanda che voglio rivolgere anche a lei: che cos'è la musica.

F.P. : Non saprei adesso dare una risposta, perché mi trovo in un periodo di grande stanchezza e sono lento nel pensare e nell'agire. Che cos'è la musica ? Mi è difficile, non saprei dare una risposta, è troppo alta la domanda, anche perché la musica è davvero la madre di tutte le arti; gli antichi identificavano le arti con le muse, e neanche a farlo apposta il termine "muse" si usa per identificare la musica, quindi in un certo senso è quella che è stata considerata la prima delle arti, delle manifestazioni artistiche. Come già ho detto, le prime percezioni che abbiamo, sono quelle che avvertiamo nel feto, ritmi, suoni e sollecitazioni sonore sono i primi rapporti con l'esterno, come i primi rapporti con la vita e la sua scoperta scaturiscono dal rapporto che il neonato e la madre hanno, uno scambio di relazione. E' il primo degli elementi di comunicazione la musica, è questo straordinario cosmo in cui siamo immersi, è l'universo, di cui anche noi stessi diventiamo parte attiva, perché riceviamo e inviamo suoni e messaggi composti. E' quindi la matrice, la matrix, la madre di tutto, per volerla esaltare sopra ogni altra cosa: ma non arriverei a concludere in termini assolutistici, perché la musica è un universo sensoriale di segni e segnali vitali, ma è strettamente correlata agli altri sensi e agli altri mondi in cui ci muoviamo, sono elementi della nostra percezione del mondo che servono a costruire una nostra concezione del mondo, della vita. Anche la musica quindi collabora a darci una visione del mondo, una weltanschaung che è diversa da animale ad animale e da uomo a uomo, è di sicuro uno degli elementi fondamentali della vita e dell'evoluzione.

Bibliografia

Franco Piavoli

- *Gianni Aiello, Alberto Cattini, Noris Zuccoli: "Franco Piavoli"- Circolo del Cinema di Mantova – Casa del Mantegna. Mantova. 1994*
- *Alberto Cattini (a cura di): "Voci nel tempo – novantacinque fotogrammi" con testi e sceneggiatura desunta a cura di Alberto Cattini. Circolo del Cinema di Mantova.1996*
- *Gian Piero Brunetta: "Cent'anni di cinema italiano", vol. II. Laterza. Bari.1991*
- *Gian Piero Brunetta: "Guida alla storia del cinema italiano 1995-2003". Einaudi. Torino, 2003*

Cinema e suono

- *Michel Chion, L'audiovisione suono e immagine nel cinema, Lindau, Torino 2001*
- *Ennio Simeon, Per un pugno di note, Ruggimenti, Milano 1995.*
- *Paola Valentini, Il suono nel cinema. Storia, teoria e tecniche,Venezia, Marsilio, 2006*
- *Sergio Miceli, La musica nel film, Discanto, Fiesole 1982*
- *Alberto Boschi, Il cinema Sonoro nella teoria classica, Cinegrafie, Bologna , 1993*

Storia, teorie ed estetiche del cinema

- *Francesco Casetti, Teorie del cinema. 1945-1990, Milano, Bompiani, 1993*
- *Paolo Chiozzi, Manuale di Antropologia visuale, Edizioni UNICOPLI, Milano, 1993 (2000)*
- *M. Rossitti, L'immagine dell'uomo, Udine, Campanotto Editore, 2001*
- *F. Jost, Realtà/Finzione l'impero del falso, Il Castoro, 2003*
- David Bordwell, Kristin Thompson, Storia del cinema e dei film. Dalle origini al 1945, Milano, Il Castoro, 1998

- David Bordwell, Kristin Thompson, Storia del cinema e dei film. Dal dopoguerra ad oggi, Milano, Il Castoro, 1998

Estetica

- *F. Vercellone, A. Bertinetto, G. Garelli, Storia dell'estetica moderna e contemporanea, Bologna, Il Mulino, 2003*